海外华人艺术家谈艺丛书

陈丹青卷

吉林美术出版社

纽约琐记

【上】

陈丹青 著

海外华人艺术家谈艺丛书·陈丹青卷

纽约琐记（上）

陈丹青 著

吉林美术出版社

图书在版编目（CIP）数据
纽约琐记／（美）陈丹青著.
－长春:吉林美术出版社，2000.7
（海外华人艺术家谈艺丛书·陈丹青卷）
ISBN 7-5386-1015-4
Ⅰ.纽…　Ⅱ.陈…　Ⅲ.美术－艺术评论－文集　Ⅳ.J05
中国版本图书馆CIP数据核字(2000)第36157号

海外华人艺术家谈艺丛书·陈丹青卷

纽约琐记

著者

陈丹青

责任编辑

功一　朱循

封面设计

旷忘望

图片提供

陈丹青　冯良鸿

出版发行

吉林美术出版社

印　装

长春第二新华印刷有限责任公司

版　次

2001年8月第一版第二次印刷

开　本

850×1168毫米　1/32

印　张

15.5（上、下卷）

印　数

3500—6500套

书　号

ISBN7-5386-1015－4/J·742

定　价

36.00元（套）

目录

自 序

80年代初，有位美国汉学家发文感慨，大意是说，去中国游历一周，回来可以写本书；逗留旬月，交得出一篇报导；若长久待下去，可就连报导也无从写起了。其时，中美建交才两三年。

过了元旦，我居定纽约第十八个年头了，别说偌大的美国，缩小到艺术的范围，这么说吧：缩小到我自己的情形，也真无从谈起。每有国中的同行问：这么多年你在外头干什么？我想来想去，只能答说除了画画，就是吃喝睡觉过日子。但问者的神情分明以为我是开句玩笑，敷衍了事。

从国外回转来的各种“讯息”，有时也真像是玩笑。譬如说吧，我要是在自由神像跟前留个影，再真实不过了。寄给亲友去，亲友压在玻璃板下面，从此每一看到，只见在美国的那个我一年四季不分昼夜站在女神裙下开口笑。不是吗？有图为证，抵赖不了的。可我回国偶或瞧见这类相片，就觉得那是另一人，同我并不相干，那只是镜头快门将我与雕像悄然扣留的一瞬：一百二十五分之一秒。

前年，吉林美术出版社要来搜罗若干所谓海外华人艺术家“谈艺丛书”，集结成书，一人一本，将我也划在里面，而且稿约上限竟多到十五万字！这可好，再来说吃饭睡觉就真是敷衍了。

有幅美丽的广告画页，画一只纤纤玉手从电脑里伸出来，揽住一位男子的后脑勺朝屏幕摁进大半张脸去，那男子投怀入抱、甘之如饴的背影瞧着真叫人发噱——接受稿约，我就去买了一架笔记本电脑，在画画间歇或居家周末的零碎时间里坐到屏幕跟前发呆，继而在键盘上摸索敲打：奇怪，时日稍久，竟是乖乖就范于电脑的淫威，吐字连篇积少成多，居然凑近预约的字数，可以交差了。

自己看看这些字纸，算什么呢，既不是严整的“学术文章”，也没有簇新的“文化讯息”，我不过是在纸面上同大家闲聊。我的假定的读者是暂时不得机缘出来开眼的朋友，多少总得交代在外观画的心得，于是有较长的篇幅如《回顾展的回顾》。其它的东拉西扯，是又假定读者还想知道一个人在洋码头过日子的种种平凡的真相，如同我还未出来时，总听得关于外间的说法十九是粗略而不实，那么，我就尽可能从实道来：我结交怎样的朋友，又怎样失去画室，即便写到画廊或美术馆，也宁可记存日常的感受。为使我的言说不致太落空，又听从编辑的吩咐，将几篇序文、访谈、讲座也拿来凑字数，所涉虽然浅杂，但还算有点是在和同行对话的意思吧？

只是人到了外面，又返回来，最为难的恐怕就是对话这件事。

譬如这“书”中的文字“焦点”很少瞄准“艺术”，更未针对绘画创作怎样地条分缕析，亮出什么高明的见解，于这丛书的总题“谈艺录”，实在担当不起，但我也自有理由的——

我现在不愿仅止谈论艺术，因这话题似乎愈形狭窄贫薄——在所谓风格、手法、主义、观念的背后，我以为还有别的话题

在：我们为什么要来画画？所谓“艺术家”是怎样的“人”？这种“人”，在今天的文化环境中究竟是哪种角色？何以自处？我既久居域外，那边的艺术家与我们又有哪些不同？同往昔相较，我自己的念头又有哪些变化？总之，我瞩意的是“围绕”着艺术，“关于”艺术的种种小问题——说是大问题，也可以的。

而我又不敢仅止谈论艺术，因这话题如今恐怕已经贬值：中国是大变了，变得我几番回国拜见艺术家们，除了极少数例外，总发现众人的心思其实并不都在艺术，而假艺术之名的种种活动，也或隐或显牵连着别的动机。我已学会察言观色审时度势，这才决定在这迂腐的话题上是开口呢，还是闭嘴，即便要谈，也须在“煞有介事”和“心不在焉”这两种腔调之外另找“感觉”，瞅着空挡子插几句嘴，不然会弄得自作多情，悔不该。

如此，我的书写也就受这心态的牵连，要说不说的，终于不过是在这本“书”中扯出许多话头，不能，也不必深谈下去，若要深谈，也可以的，眼前似乎不相宜。怎样地才算是“相宜”呢？我也不知道，要看是在什么场合，与怎样的人面对面吧，而现时我的眼前仅只竖着一具电脑，并没有读者。日后若果然会有读者，却嫌其中的议论吞吞吐吐，是要多请包涵的。

至于出国期间的画，承同行关心，总在问起。其中比较用力的十几套大型并置系列，只因颜料还没干透，一时不能付印。这是本文字书，不是画册，以后假如得到合适的机会，再刊印我的画作，请同行批评指教。

此外还有什么话可说？

近来我好生诧异。我原是画画的，无端的有地方忽然要来抬举出“书”，就当真写了这许多字，平日里作画之余，也仿佛添一

桩正经事情可以骗骗自己。如此写写停停，每到坐回画架子面前，发现我会画画。现在，这“书”总算是一路巴结凑了出来，临到真要出版面世，淹没在书市里等人买，却又惭愧。这是怎样一种感觉呢？我形容不象。自己复读一遍：这就算是我常年寄寓纽约的“故事”么？去年，在江南和东北遇到几位渴望出国而正要出国的少壮，神色端然，眸子青青，扯着要我讲讲在外闯荡的经验。我瞧着他们大好年华坐在那里等我回话，一时又不知从何说起。我平时最是不要看海外传来的关于海外的议论：总说得不像，就算说得像样了，能够替代听者自己的体验么？念及我才刚写成的“书”，觉得竟是多余。那想要出去的，就放胆出去闯闯，过个三年五载，倒也听听年轻后生会给大家什么好消息，新说法。目下，就我经已交付的光阴而能从中说出的，大约只能是这些不着边际的琐碎。

1999 年 3 月写在纽约


陈丹青寓所一角/1985年

纽约琐记

美术馆

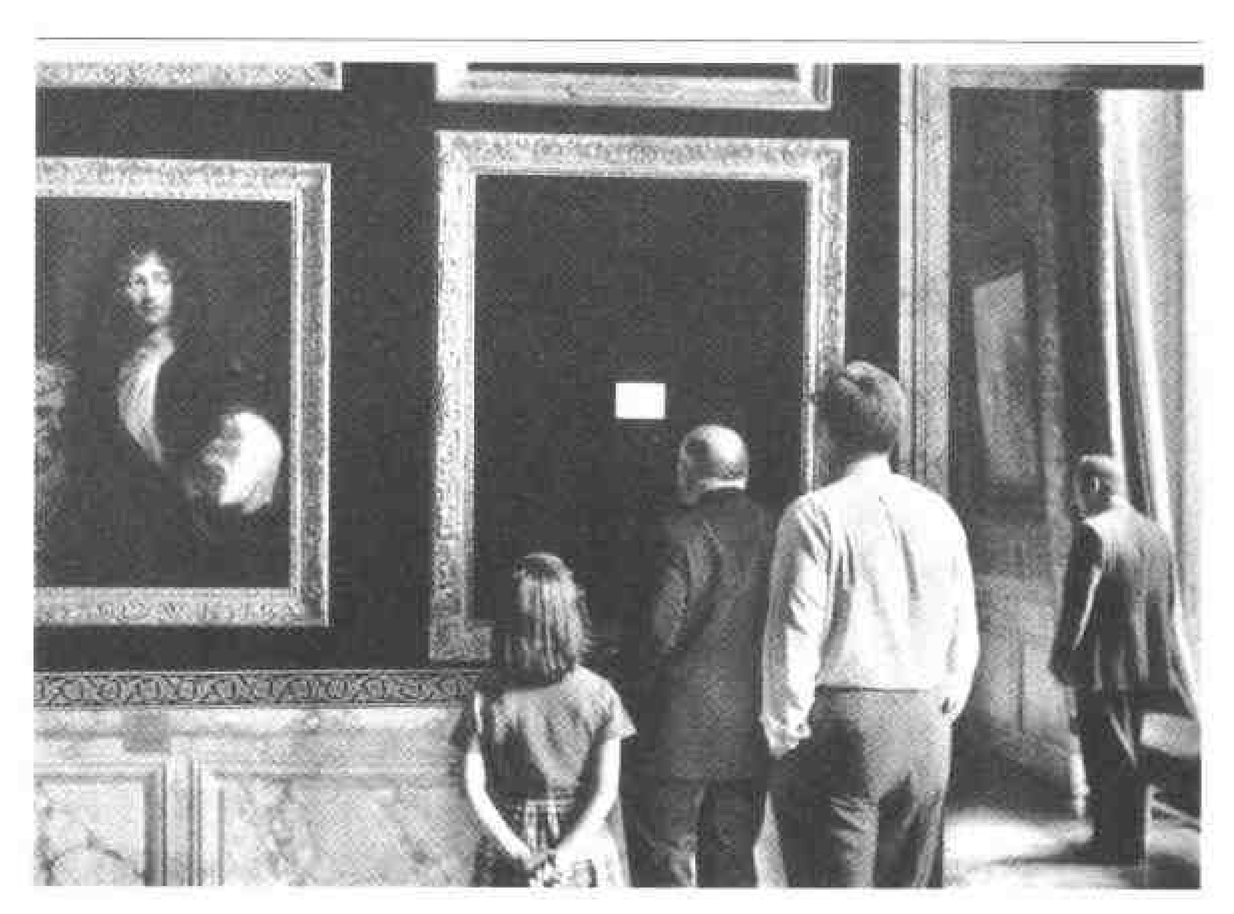
美术馆应该算是领会形式、评判形式的最后场所吗?

——杜尚

孩子喜欢打量穿制服的人。我也喜欢。在这儿,警察的黑制服和一身披挂当然最醒目:帽徽、肩章、警衔、枪、子弹带、手铐、警棍、步话机,外加一本记事皮夹。有一回我在地铁站点烟,才吸半口,两位警察笑嘻嘻走拢来,老朋友似的打过招呼,接着飞快填妥罚款单,撕下来,递给我。

纽约大都会美术馆到处都是警卫,一色青灰制服,但行头简单,只是徒手,每座小馆至少派定一位。当你拐进暗幽幽的中世纪告解室、古印度庙廊偏房或埃及经卷馆,正好没有观众时,必定先瞧见一位警卫呆在那里。文艺复兴馆、印象派馆,设在顶层的苏州亭院,男女警卫可就多了,聊天,使眼色,来回闲步。在千万件珍藏瑰宝中,他们是仅有的活人,会打哈欠,只因身穿制服,相貌不易辨识。人总有片刻的同情心吧(也许是好奇心),当我瞥见哪位百无聊赖的警卫仰面端详名画,就会闪过一念:三百六十五天,您还没看够么?

警卫长不穿制服,西装笔挺,巡梭各馆,手里永远提着步话



机——闭馆了。忽然，青灰色的警卫们不知何时已在各馆出口排列成阵，缓缓移动，就像街战时警民对峙那样，将观众一步步逼出展厅。这时，将要下班的警卫个个容光焕发。

大门口还有一道警卫线。当我在馆内临画完毕，手提摹本通过时，警卫必须仔细查证内框边缘和画布反面事先加盖的馆方专章（但从不瞧一眼我的画艺），确认无诈，这才拍拍我的肩背，放我出馆，就象小说"复活"中聂赫留道夫探完监，挤过门口时被狱卒在背上拍那么一记。

只有那位肥胖的老警卫每次都留住我，偏头审视摹本："哈！艾尔·格列柯、不可思议。你保管发财——等一等，这绝对就是那张原作，你可骗不了我！"

老头子名叫乔万尼，意大利移民。如果不当值，这位来自文

艺复兴国的老管卫可以教我全本欧洲美术史呢。

1982年元月，我踏雪造访大都会美术馆，平生第一次在看也看不过来的原作之间梦游似的乱走，直走得腰腿滞重、口干舌燥。我哪里晓得逛美术馆这等辛苦，又不肯停下歇息。眼睛只是睁着，也不知看在眼里没有。脑子呢，似乎全是想法，其实一片空白。

撑到闭馆出门，在一处可以坐下的地方坐下，我立即睡着，还清清楚楚地做梦。

但随即醒来。饿醒的。

记得获准留学，行前被江丰老师叫去。“不要怕吃苦，”老先生说：“到了美术馆，就吃点面包、香肠，这样子，我们中国的油画就上去了么！”

后来呢，后来发现美术馆闹人区的香肠面包并不便宜，而且美术馆内不准吃东西：其实是自己穷。美术馆餐厅一份三文治，七、八美元，加上地铁来回票，对当年如我似的中国留学生来说，能省则省。馆外小摊有便宜“热狗”，既难吃，也不果腹。怎么办呢，于是自备一份干粮，坐在馆外慢慢地咽。

几年后我进馆临画，索性煮好茶叶蛋之类中国饭菜随身带着，仅为在餐厅落座而叫杯咖啡，颇以为得计。有一回剥着茶叶蛋，邻座来了一家四口工人模样的日本游客，叫满一桌，光是每人饭后那份水果，单价就在三文治之上。

据吴尔芙夫人的说法，若缺了高浓度营养，写作时脑后那根“火苗”就是窜不上来（难怪“困难时期”中国高级知识分子得赏较多的是粮票和油票）。我既非作家，更不是“高知”，乍来美国，

这是我在大都会美术馆临画时所摄
上面是意大利 16 世纪韦斯诺原作/下面是我的临本





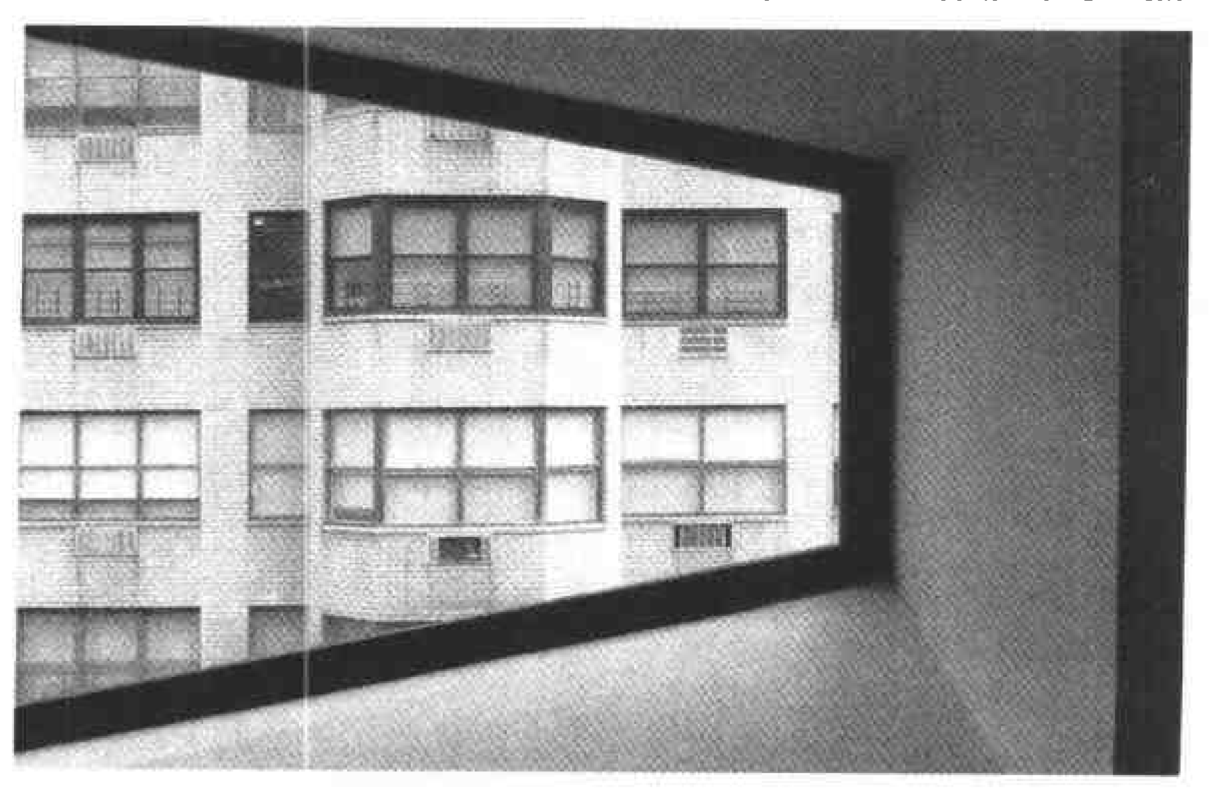
这是纽约惠特尼美术馆三楼的窗口/窗外是曼哈顿民居

肠胃史的内容不过是美院食堂那份菜单：熬白菜、馒头、白开水。以这点蛋白质、卡路里加脂肪，哪里扛得住逛美术馆这类高度体力兼脑力支出的风雅情事。好在美院伙食总算长进了：那年归国探访，只见面色活润的年青人围在桌边，爆腰花、醋溜鱼片、番茄炒鸡蛋，还叫白酒。

祝福年轻人！如今真喜欢看见青年，常常发现自己在那儿傻看。

我久已是纽约美术馆资深导游（免费）。业务之一，是当朋友被内急所逼，我通晓馆内各个厕所的方位——朋友进去，我等在门外浏览观众。看画既久，我本能地会腾出眼睛看看活人。

奇怪。人到了美术馆会好看起来——有闲阶级，闲出视觉上的种种效果；文人雅士，则个个精于打扮，欧洲人气质尤佳。天然



好看的是波希米亚型穷艺术家或大学生，衣履随便，青春洋溢，站在画幅或雕像前，静下来了，目光格外纯良：我所谓的好看就是这意思。美术馆似乎无为而为事先选择了它的观众，观众也同馆外的世界自然而然划分开来。也许只是错觉？要么理由很简单：在这儿，人的背景换了。就说拍照吧（彩色胶卷泛滥之后，照片变得丑陋），在美术馆厅堂或藏品前留影，也就比较的可看。

去年在一篇访谈中被问及艺术与人民的关系，我想，我们或许将"人民"和"文化人口"相混淆了。初来，看到音乐厅、歌剧院和美术馆的人潮，我不禁感慨：此地的人民真有教养。但我错了。其实千千万万美国人民挤满在商场、赌场、迪斯尼乐园、流行歌厅、体育馆、健身房、电影院，或稳坐在自家电视机前，手里捏一罐啤酒。

就我所知，古代的艺术和人民曾经关系合谐。意大利人民（包括乞丐和囚犯）挤在西斯廷教堂朝圣，中国老百姓（包括商贾和驼夫）钻进敦煌洞中礼佛，那时，说艺术等同于宗教，不如说艺术等同于今日所谓"媒介"——我们口口声声的"现代"，人民更在乎艺术，艺术更在乎人民吗？

此间一份社会调查显示，在男性中有高达百分之四十的人从不去美术馆，毕生对艺术毫无兴趣。而在受过所谓高等教育的专业人士中，去美术馆的人数比例也少得可怜——然而这少得可怜的一撮人，就我所见，常使此地美术馆人满为患，一票难求。

所以值得比较分析的是各国文化人口在"人民"中的比例差异和差异的原因。今天，将人与人排比而贬褒，未免乖张，我的意思，美术馆馆里馆外的人群或可测出今昔文化生态的变迁。报上

——则报道说，某日大都会美术馆总监亲自带领一群纽约中学生参观名画，一位黑人孩子大胆质问总监：您不觉得这种参观是在提倡精英文化么(好一个“精英文化”，这是当今民主时代的时髦用词之一，同我们的文革语言多么神似)？总监同志答道：

“今天大好天气，星期六，您不在街上和朋友们玩耍，却来这里受罪，您不觉得将来您或许也是一位精英吗？”

法兰西斯·培根在纽约一家豪华旅馆电梯间遇见一位阔佬，手提纸袋破了，滚出青豆和马铃薯来。培根于是说：“他的套间里想必备着小炉子，好让他煮这些菜蔬吃。噢，对有钱人来说，这才叫做奢侈！”

培根自己也有钱，在伦敦买好几处画室，脏乱不堪，晚年还睡墙角边的破旧垫子。

奢侈观确乎可以是好多种。一位北方来的名作家即曾对我叹道：奢侈啊！我现在都不敢坐下来读小说：花好几百租着房子，你他妈得赶紧出去把钱挣回来！

这是实话。好几次我陪国中刚出来的朋友上美术馆，自以为他们理当兴奋，至少脸该正对着墙上的画。可是有位老兄看着说着，又把头朝我别过来：“昨晚想想又哭了一场。往后怎么活下去呀，你还有心思看画？”

我至今记得出馆后这位老兄临风站着忧心如焚的神色。谢天谢地，他很快在外州发财了，电话里都听得出眉飞色舞的——“往后怎么活下去呀！”这真是一只挥之不去的大苍蝇。好在我是老油条了、“插队落户”的前科结结实实垫着，犯起愁来，一会儿又想别的去。想什么呢，索性上美术馆临画。青豆、马玲薯还得过

磅付钱,临画,一律免费。

美术馆自身谈不上“奢侈”,美术馆是“贵重”。无价珍藏不必说,单是养好几百警卫就是一大笔开销。大都会美术馆正厅总柜台和四面石壁上的壁龛,长年供着大号名贵鲜花,每簇市价至少千元以上,三五天更换一次,是一个出版界大家族永久性赠送的。奢侈吗?照培根的说法不能算,仍属“贵重”物品。此地美术馆多属私立,前厅石墙嵌有刻满捐家姓名的石碑,还留着空余,谁捐赠谁上榜。我曾见老刻工戴着袖套气闲神定对着石碑下凿子。这是真正的手艺匠人啊,在纽约就象稀有动物般难得一见,可是往来观众谁也不看他。

当初我揣着几十美金来到美利坚,只为一件事:奔美术馆看原作。往后怎么活下去、画下去,全不知道。现在想来,真蠢得连这就叫做“奢侈”也不知道。如今国中来的不少同行总算知道得多了:简历、幻灯片子、参展资料、得奖记录,外加画廊名单。美术馆呢,有空再去,或根本不去。是啊,凭什么非得去——我想明白了:恐怕这才叫作“奢侈”!

欧洲。到目前为止,我只去过英国和意大利。

伦敦国家美术馆夏季不设冷气。这无妨,但不列颠的经济状况由此可见一斑。意大利的衰乱景象可就触目了:拿坡里街市,下午两点,只听身后一位女子锐声尖叫,原来皮包被一位美少年生生扯去,上了另一位少年的摩托车绝尘而去。

说来意大利全境找不到美国式的美术馆。艺术品都散在大小教堂、宫殿、古堡、豪宅、旧日市府,或者马路上。在各地名城的街巷游走,不必进什么馆,随处可见中古或文艺复兴的雕刻遗

1993 年惠特尼双年展作品



迹。那不能叫作“藏品”,终年裸露着,日晒雨淋。

藏品当然有,躲在早先供着的场所,寻访不易。譬如卡拉瓦乔两件中期作品,挂在罗马市东南一座小教堂里。教堂还天天用着(一早就有市民为些私事跪在那儿喃喃自语),你得找到管理员,付了钱,被领到某个漆黑的角落,由他拉一下开关(正是上海民居那种老式电灯“扑落”),灯泡亮了,先照见金灿灿暗沉沉无数雕饰,然后渐渐看清那两幅名画上的马腿、人脸。探访名胜的感受是分不清兴奋和疲乏的界限(往往二者都是),当日还有好几处教堂要去拜呢。呆看片刻,关灯离去,卡拉瓦乔悄然没入黑暗,回了坟墓似的。

所谓梵蒂冈美术馆根本就是一座教堂城。光是一件紧挨着一件摆满罗马雕刻的长廊就有几十条。先看左边、右边?还是这件、那件?在宝库或奇境之中,目光和脚步是难以节制的。判断、选择、品鉴、赏析,都谈不上,都在过度亢奋而心不在焉之际匆匆走过去了。通向西斯廷教堂的走廊仅供单行,挤满游客,前胸贴后背地往前蹭。广播用各种语言反复念道:安静,安静!

毕加索曾说,去一趟枫丹白露森林,他就得了绿色消化不良症。在意大利,天天消化不良:文化、历史、艺术,加上大白天抢皮包。

文艺复兴的重头作品不必在美国找。全美大概仅得一枚芬奇肖象,供在华盛顿国家美术馆,用丝绒绳子拦着。中古雕刻在欧洲挤满仓库,美国则三五件就占一大间厅堂。绘画一律平行挂开,看去倒是十分疏朗,但我反而喜欢欧洲那种传统挂法:密密层层挂满整墙。当初印象派同志在沙龙里受的鸟气,就是好不容易选上了,也给挂在冷僻之处——如今还这么挂,给你看到另一

层意思，仿佛历史也在场。不是吗，咱们敦煌就有许多小洞，小到你得贴地趴下塞进脑袋和上半身，你不由得设想自己就是那画工：画具往哪儿搁，腕臂又如何转动施展，瞧那四壁画的飞禽走兽、灵动生猛，一笔不懈怠。

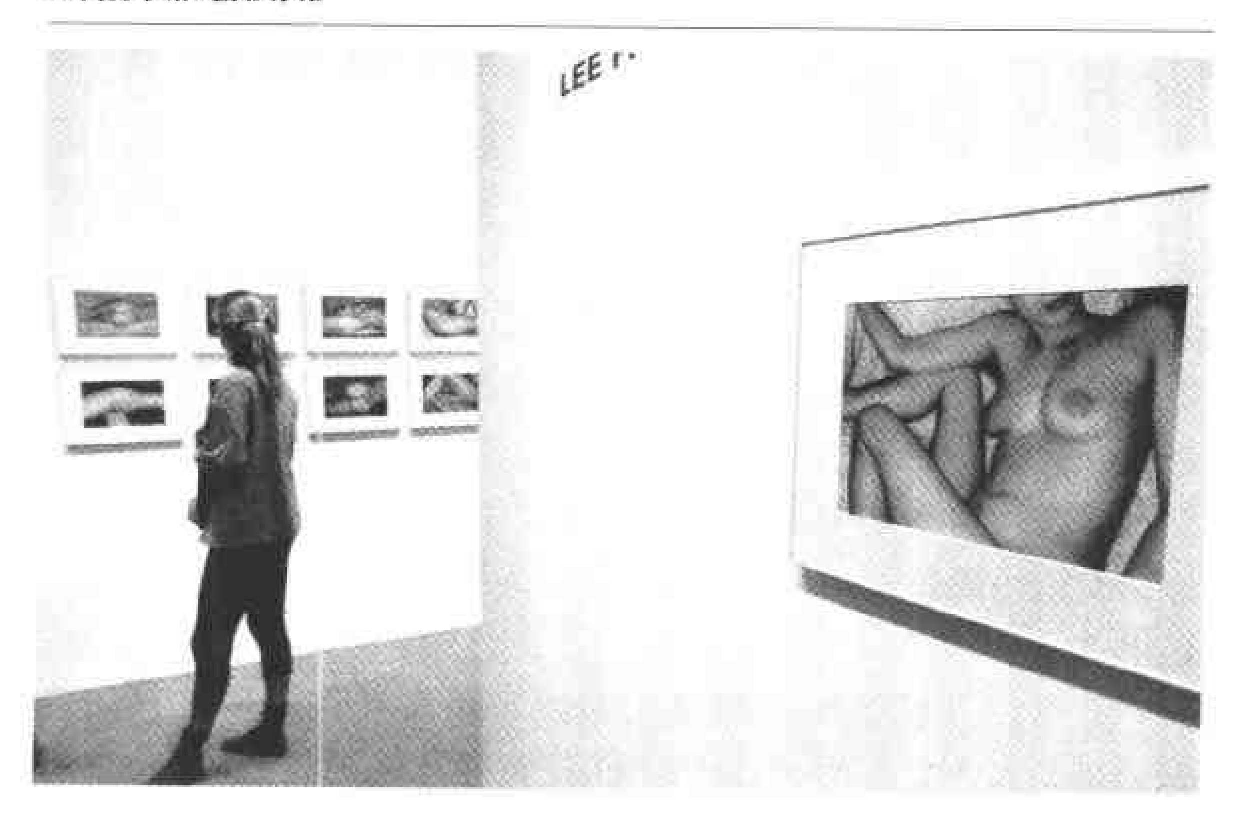
不过有一种看画方式，可谓奢侈。大都会馆素描部允许经由申请(或走后门)调出藏件，坐在专室独个儿细细品味。93年经朋友提携、登记净手之后，米开朗其罗和盎格尔数件真品居然将信将疑捧在掌中了。看是早在展厅看过的，此刻私会，什么感觉？记得脱口而出一句比喻，自以为贴切，只是不好意思写在这里。

芬奇的儿帧素描曾随哥伦布发现新大陆百年展来过华盛顿。搭朋友车赶去瞻仰，上午到馆，黄昏才轮到我们进场，里面挤得好比在京沪搭公共汽车。哪里是人在看画，分明是芬奇派代表远赴美国接见20世纪的黎民百姓。出场，路过美国风景画馆。大概正值另一专展开幕酒会在即，入口处用屏风挡着，一阵阵飘来刚出炉的，照例以乳酪为主的西式点心的馥郁香气。从屏风缝中张望，但见一排酒瓶闪光，像马奈晚年那幅画。

食物的浓香！那就是我对是次大展和芬奇手迹最清晰、最感动的回忆。

美术馆是一座座庞大的露天坟墓。多少埃及木乃伊、罗马石棺、中国陶俑，还有波斯古冢的磁砖画，离开自己的千年洞穴，隆重迁葬美术馆。扬言烧毁所有美术馆的达达派、未来派团体的原始文件，博伊于斯及其同志们刻意走向社会大众的种种观念作品和影像资料，统统被投下巨额保险，被灯光照亮着，得

现代美术馆/摄影分馆



其所哉的样子，死在美术馆里。

美术馆又是艺术家连绵不绝的灵感场、输血站、临时抱佛脚的地方。塞尚会画到一半，雇辆马车到卢浮宫去："我得瞧瞧他们是怎样画袖子口的，否则一切又得从那里重新画起"。当毕加索被邀请去卢浮宫看看自己的画同经典对照的效果，他破例起个大早，全过程郑重其事。同行看同行，心思不难揣度。80 年代初，"普普"式微，"极简"途穷，美术馆推出了一战前后现代主义、表现主义的密集专展；年青一代涌进展厅，脸上分明写着大彻大悟，故作镇定，不服也得服的诸般表情。不久，在画廊和双年展就看到备受刺激的当代画家奋勇离经，又难以叛道的新作品：更大、更极端、更空洞、也更加变化多端。

然而美术馆总能有效的让人沮丧、厌倦。艺术家不免都有狂妄和脆弱的间歇性并发症：朝拜前人，要么摩拳擦掌，要么万念

观众与作品/1995年惠特尼双年展一角



俱灰。一位国中来的青年同行在微醺之后对我说："上那儿干啥！还是喝上几杯，自己画自己的"。真是说得一点不错。曾有此间的理论家认为每一代新人都有潜在的"弑父"情结，存心要同美术史的祖辈先人过不去。西方人说话也动辄上纲上线呢，弑父？那是他们的纲、他们的线，如我似的西方文化的外人，至多饱看一场后颓然出馆，在市声暮色中无端感动起来（好象在美术馆受了谁的委屈似的）：还是过寻常生活好啊！

可"寻常生活"又是为了什么？

所以美术馆也是艺术家念念不忘的梦。1889年，印象派同仁集资两万法郎从马奈遗孀手中买下"奥林匹亚"献给国家。1906年塞尚在弥留之际一直念着本镇美术馆馆长的名字，因为这位仁兄始终拒绝塞尚的作品。事情到今天仍然一样，只是方式在变。"普普"耆老李奇登斯坦前几年听说日本国家美术馆有意藏购他的画，亲自出马会见日方人士，不假代理人出面。而美苏冷战解冻之初，两国间最先眉来眼去握手言欢的镜头中，就有美术馆高级官员商讨互换画展的情节。

美术馆尚且看重美术馆，何况区区如艺术家——美术馆是森严的衙门，是被西方当代艺术家和文化人士持续抨击的政治机构。1976年，一群艺术家干脆在纽约现代美术馆门口坐卧不去，抗议评审的不公。类似事端在欧美时有可闻。但包括极为潇洒傲慢的角色，说起哪位美术馆资深的或刚刚走马上任的策划人、部门主管、馆长、董事长、赞助人的姓名时，也会压低声音，露出敬畏、企盼、神秘、晦涩的神情。（中国呢，记得1974年我在井冈山参加油画创作班。忽儿风闻中央文化部美术官僚将要光临。某日，只听得门外轿车停妥引擎熄灭：全场鸦雀无声。）

1993年惠特尼双年展一件拼贴作品的局部



不过依我看来，美术馆仍不失为一张慈祥公道的面孔。历来美术馆的人事，总不免为权力所左右，为外界所垢病的吧，但说它慈祥，指的是馆内悠悠千年藏品的总体性格和潜在律令；说它公道，则指得是时间。人世有公道吗？似乎也只剩时间仿佛有所公道，而美术馆所收藏的多少可以说就是时间，以及时间的意义（假如时间真有意义的话）。自然，收藏现代当代作品的美术馆总在争议权谋中行事，但就我所见，那里也常在"平反"现代艺术的种种"冤假错案"，追认并适时"发现"曾被遮蔽冷落的天才，为之认认真真地举办规格得宜的回顾展。

我像小孩一样积攒过美术馆作为门票的各色圆形小铁片，攒了怕有上百片吧。那是我去熟的地方，但其实我并不了解此间的美术馆。

据说，过去二十年来西方美术馆的功能、角色越来越难定

大都会美术馆二楼正厅法国18世纪雕塑家卡凡那作品

义：文化格局日渐多元繁复、馆方资金来源和维持方式诸多变迁，使美术馆至尊权威的形象大为降低、软化、以至庸俗；美术馆管理的空前专业化，艺术品藏购手段的极度商业化，当代科技复盖一切的制度化，又使美术馆门禁更严、更深，以至霸道。凡高、塞尚这等梁山好汉活在今天，左右难以逢源，怕是只有流落草泽的命。问题已经不是什么原因造成这种现象，而是这种现象正在或将要造成什么。高度发达的资本主义使美术馆事业更强大，更完善，并以更强大、更完善的力量有效操纵美术馆，乃至操纵文化。那些倔强耿介的地景艺术家，包括其它种种行为艺术家象不象资本主义朝廷的山林隐士或江洋大盗？不论他们的内心和行为最终能否证实他们有无招安之想，作为异端（相对而言），他们依然从外部反衬并肯定了美术馆难以动摇的存在。

每到星期一，美术馆锁起大门休息了，看过去死气沉沉而气



宇轩昂。外星人假如要来攻击人类,又懂得使用飞弹,“他们”会不会特意瞄准各国的美术馆先行发难?

美术馆。近年我很难得上一次美术馆了,不是没兴趣,是不再经常惦记它。如今让我神往的事是飞回咱中国,然后到哪座小村庄的后山坡看看走走——客居域外的无根之说早已是陈腔烂调,我也至今难于回答何以长居此地的发问。随手可以工作的画室?习惯、方便到麻木的日常起居?还是仅仅出于惰性?好几次,从街头拐角望见美术馆门墙高处展览公告的大旗幡随风摆动,并发现自己又在朝那儿走过去时,我就想,大概(为什么是“大概”?)在有形而无意中留我年复一年耽在此地的,就是这可敬可恨的美术馆。

1997年3月

画 廊

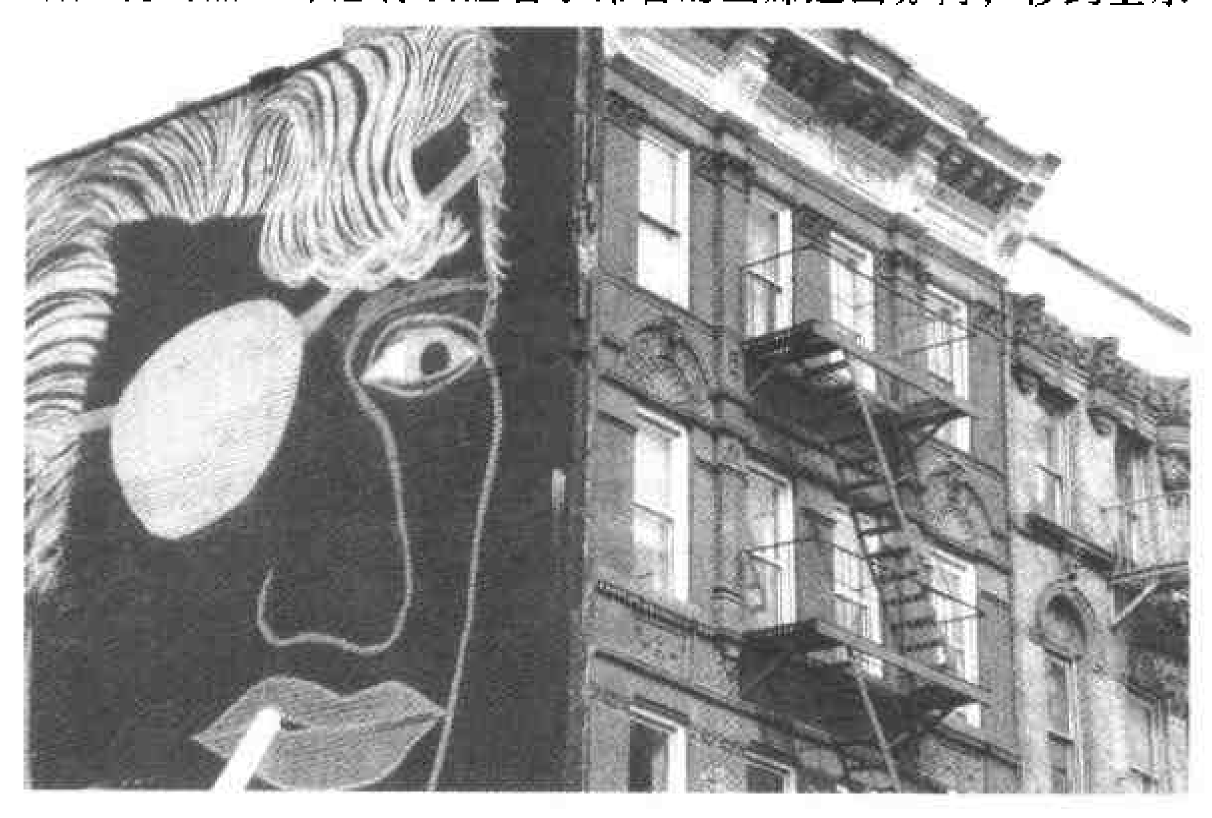
——很快地，画廊将会只剩最多五十家。太多的画廊一点意思也没有，可没人信我的话。这个空间只能容纳不超过五十家画廊，可是现在却有两千家之多。

这段话，是意大利当代画家古契走红纽约后，于1983年接受欧洲艺术杂志《闪耀》访问，讲起纽约画廊时说的。十四年后的今天，虽说纽约仍有数百家画廊在营业中，但真正重要、可看、有活力的画廊，确乎不超过五十家——古契同志当年的话，一点不错。

定期出版的纽约《画廊指南》像电话簿，密密麻麻印满画廊的名号、地址、展览预告及街区地图，摆在画廊柜台或画廊区的报摊里出售。我平生最怕查资料，经友人引领过一回之后，索性自己瞎闯。初来乍到，当代艺术一笔糊涂帐，不像逛美术馆连连撞见名典。逛画廊，对当红潮流的新花招、欧美艺坛的新名字，只能凭感觉去辨识。好在气象不凡的画廊、作品，自会让人眼睛一亮，走进去仔细观赏，还真就此邂逅了一串名震西方的好画家，尤其是一批八十年代被笼统称为后现代主义的新画家——其中就有这位恩佐·古契。

我出国时，北京没有一家画廊，倒也理所当然；我到美国时，纽约正有这么多画廊，也觉得理所当然。怎么办呢，眼睛和腿脚的负荷终有极限的：画廊太多，至今我所寻访过的恐怕至多两三百家，许许多多藏在大楼各层开张了又倒闭的画廊，我从来没去过。干么非得去呢？在纽约稍久，凭圈子里的口碑，不会错过值得一看的画展，值得一看的画展，也就总在那么几十家名画廊。

好。1987年华尔街股市崩盘，万恶的美帝国主义又迎来一波经济萧条。转眼间许多画廊消失了。名躁一时的东格林威治村画廊群几乎全部关闭；苏荷区纵横几十条小街的画廊铺面在此后三五年间，十之八九变成高级时装店，古董铺或咖啡馆。老字号画廊最集中的五十七街和麦迪逊大道没发生剧烈的变动，但衰退的气象连外人也不难看出。去年，当80年代苏荷画廊区神话人物玛丽·布恩将以她名字命名的画廊迁出苏荷，移到上东



城五大道五十八街的豪华大楼,《纽约时报》特意发文评论,以为此事意味深长。如今,苏荷早已不复我刚到纽约时一派文化艺术群雄并起的局面,她被精心梳洗整容,成了国际性的旅游景点和高消费区。前不久读到古契那段话,回头一想,这才知道自己糊里糊涂见证了本世纪西方画廊业最为奇幻的一段历史。

国中现在也有画廊了,我于是常会被问及纽约的画廊倒底怎么回事。如此庞杂的商业系统,何从说起?一些表象,一点感觉:我能提供的只是毫无用处的描述——比如,您想得到吗,画廊是十二分寂寞的场所,我所游荡过的纽约画廊差不多总是空无一人。

画家无名,作品三流,倒也罢了。但就算毕加索、德库宁、沃霍等辈的大作,也好似单只等着您一个人观览(真奢侈)。要是正在展出的是装置、影像作品或现代雕塑:一组铁片在悠然旋转;几架电视机同时放映一位女子滚动的镜头;或者满屋子复杂的的组构,其中导引着水的流淌,那么,在画廊开展(准确地说是"开业")期间,不论有没有观者,接通电源的作品每天就在空旷寂静的画廊里兀自旋转着、滚动着,或流水潺潺,一刻不停,忠于"职守",专心、固执,累。

其实不累。是我心里替它在累。

入口处的柜台照例坐一位穿戴入时的小姐或绅士。遇到喜好说话的雇员(偶尔就是画廊主人)会同你聊天,不过通常的礼貌是抿唇作出将笑未笑状,嘴角向两边一扯,表示打招呼、谢谢、再见:人家已经"笑"了,自己的嘴也会条件反射似地那么一动。

(但愿回国时不会对同胞做出这种面部"符号",好在中国人

的表情谱系没有这一招，去年在北京一处仿佛画廊似的场所探头张望，有位俊姑娘厉声喝道：干什么的！我赶紧拔脚退出，远看，原来是家公司新张，在前厅挂画呢。）

千百家亮堂堂的画廊就这么天天空荡荡的，那才叫寂寞。文化艺术繁荣昌盛后的大寂寞。我们不是总在期待文艺繁荣么？我在纽约看见了。

要么去赶画廊新展酒会的热闹（中国如今也作兴酒会了，手里拿杯酒走来走去，人看人）。纽约多的是画展酒会，那是通常为期两周的展览中唯一挤满来客的机会。经济萧条以来，据说不少在同一大楼中的画廊相约在同一天举行开展酒会，以便各家酒会的客人就近串门，增添热闹，因为又据说，成交的机率往往就在酒会那夜。生意上的事情我永远弄不清，只觉得在酒会上另是一种寂寞，不是为我，是为墙上的画的作者：有谁在酒会中认真看画吗，人声喧哗，休想静心细看。各种人来，握手、扯淡，彼此答非所问、问非所答，一次性认识，认识了等于不认识。善交际的角色不会错过任何酒会上重要的角色，我只晓得看人，目不暇接的是奇装、异服、新面孔，苏荷区出没的人是纽约最好看的生灵，在酒会上，他（她）们主要，作品次要，很次要。

如果画廊阔气，好酒不能错过。有一类人专被称作“酒会动物”，每场必到，一夜赶好几个酒会（还有街头流浪人混进来裹携残酒剩羹）。我也撞见过只有三两雇员守着桌子自斟自嚼的开幕“酒会”。是宣传不力，还是画廊寒酸？好几次，我在这样的场合倒遇见极好的无名的作品。可是连酒会也没人来，明天，还有明天以后呢？

要是凡高的画挂在美术馆，倘若警卫不在，我会忍不住伸手摸摸画布上突起的颜料（小时侯触摸油画的本能至今还在），并不因为感动，而是想要满足（不知满足什么）。在曼哈顿上东城的高级画廊我也见过凡高的画，那可动不得！我下意识猜度这幅画的天价（凡高不再是疯子，而是千万身价的要人）。我会恭谨有理退开三步，事实上雇员已经探头作温和的监视，甚至走来客气地陪着。

在美术馆我会流连不去。在画廊我从不多作逗留（除非谈事情，我不会无故去我在五十七街先后合作过的两家画廊）。作品只要一进画廊就显得神色不专、表情陌生，同作者，甚至同它自己疏离了。它们不再是你在画室里涂来改去，牵肠挂肚的玩意儿：那是画廊的东西，而画廊又用精美、郑重、讨人喜欢的方式，为它安排了下一段生命，从此同艺术家两不相干：一旦有了画廊，艺术家和他的作品就此被生生掰扯开来，他的梦境（原就是他的现实）和现实（也就是他的梦境）也被掰扯开来：从此艺术家必须醒着做梦。

怎样的梦？怎样的现实？

此地店家都为罗致客人而大门洞开（商品若有嘴脸，一定也会笑口常开），闲人免进的老式资产阶级门禁早以废除，至少我从未遇到过。但最为贵重的场所恐怕还得算是画廊（我指的是纽约的一流画廊，不是全美各地带有礼品或旅游业性质的画廊）。麦迪逊大道的几家高等画廊就像豪华私宅，除非坐房车的豪富，一般的有钱人也不太会去的。

艺术家却径直走进去，就像农夫瞧见庄稼、牧人走向畜生那样。画廊从不阻拦、怠慢艺术家。但每当我在画廊感受到那俨然

寂寞的气氛时，总无端觉得来到一处不当涉足的地方（有点儿像误入豪华饭馆、服装店）。所有画廊的宽敞空间似乎都在期待着某人的光临，艺术家只是个被允许的闯入者，一个受到礼遇的局外人。

艺术是无对象的。在理论上，艺术属于（也因此不属于）任何人。可在画廊，作品虽然是公开的（谁都能看），但又仿佛被锁住，或仅只是寄存在画廊的一个中介物：它旨在证明画廊（而不是它自己），并将对它的注意引向画廊深处被遮挡的办公室的某人，那人决定他的去向和命运。即便是暂时拥有作品（若卖不出去，这“暂时”可长达几十年），画廊也作为作品的家长，掌管它，并实实在在花钱养着它。

美术馆的情形正相反：藏画养活美术馆。美术馆的等级向来取决于馆藏艺术品的声名。而纽约艺术家的贵贱荣辱，则看他有没有画廊，又专属哪家画廊。所以同一幅画挂在画廊或美术馆墙上，“表情”、“脸色”会是不一样的（一如新娘的脸在娘家和夫家看上去判若两人）。只是作品自己不知，有以致之的是不同场合，有所敏感的是不同场合的看客。

美术馆的藏画全是大众情人：它们随时接住每位来者的目光，并报以忠顺的凝视，犹如梦境（在私人收藏家那儿，藏品更显得乖巧：我是你的，只属于你，也像在梦中那样）；画廊的作品却瞪着焦距不详、意义不明的目光，你看定它，它却好似在闪避、或穿越过你的注视，看向未知的处所——所有画廊的作品都是一付有待认领的表情。

在唱片店播放的乐音（都是熟悉的名曲）也是同样心不在焉而有待所属：为所有的人，但所有的人里不一定有你。要那乐曲

朝您转过"脸"来么,除非买下,带回家。

幸亏我买得起唱碟。我可买不起画廊里我自己的画。

画廊不是画室(那是艺术家作白日梦的地方),也不是美术馆(那是公众做梦的地方)。当我初到美国的好奇兴奋过去之后,我才明白自己对观赏艺术的厢愿是何等愚蠢:画廊是店铺,是人家做生意的地方。

画廊既是这等寂寞、见外(是否言过其实,言过其甚?),何以还要上那儿游逛?

前年,有好几位国中的"前卫"画家来纽约办展览。其中一位失望地对我说道:"没组织好。没人来!至少也得安排我们同美国的美术界见见面吧。"

怎么回答?我知道,这位同行想见此间"美术界"的要角(何其正当的愿望),得到肯定(这又是多么正当的愿望),然而此地没有中国似的"美术界",除非是画廊。

比较中国的美术界和西方的画廊群,涉及不同社会、文化的大差异,应该专写一本书。长话短说,形象比喻:中国的美术界,诸位知道,那往往是指各省市(直到"中央")某所机关里一群经常在食堂或过道打招呼的同事、同行。即便身在"界"外的候补者,也清楚知晓那条界线,那个圈子。一旦进入,"我"即等于圈子内的"大家"。在此地呢,进入此地的画廊,则"我"还是我,成千上万的"我"彼此并不一定认识,往来。所以在中国的画展上,不同艺术家见到的是同属"美术界"的熟悉的"我们";在此地的画展上,不同艺术家见到的是分散在"画廊群"的陌生的"他者"。一项"全国"性的展览,大致可以看见中国美术界的全景观(虽然这种

情形已经有所改变）；寻访一家家此地的画廊，你却很难获得并据以论断西方当今艺术的概要。画廊，中国已经有了，画廊文化则尚待成型。什么是画廊文化？作何体现？还是长话短说，形象比喻，其实就是中国的那句老话：山外有山，天外有天——这是纽约画廊有教于我的一项简单的道理，一项事实。

如今回想起来，假如我来到美国仅只参拜美术馆而不识画廊，那将是严重残缺的经验。要言之，美术馆展示的是文化“风景”，画廊呈现的是艺术“生态”。

数字不一定说明问题。但许多问题需要参考数字。纽约有多少艺术家？不同期的不同统计显示在十万至三十万之间（根据税收、人口、职业等资料）。其中以纯艺术（即英文的“Fine Art”，有别于设计、广告、工艺、影视等艺术家）谋生的人数，即便比例不高，依次推算，再比照画廊的数量，就极为可观。

我们不是口口声声“走向世界”、“同国际接轨”么（“至少得安排同美术界见见面吧”）？纽约数万纯艺术家倒很少出生本地，大多来自外州或“国际”上的“五湖四海”，但个个没有“单位”，只晓得自家的门牌号码和所属画廊的地址（要么再加上平时常去坐坐的几家酒吧），怎么说呢，用我们的词汇可能最准确：他们（不论是国际级大腕还是艺术青年）全是不折不扣的单干户，是正宗的“盲流”艺术家——我们准备“走向”他们之中的哪一位，并同他隆重“接轨”？事情可能正相反，有哪位纽约画家面见中国准美术界的人物，倒果真有了单独同我们“接轨”的荣幸呢！

重要的不是艺术家的数量（艺术家在这儿只具有单数的意义），而是“生态”的质量与繁盛。这“生态”由千百家画廊构成（一家家画廊也仅具单数的意义），经由画廊，你于是知道有许许多

多你不知道、不认识，但同你一样努力（假如你觉得自己很努力），或你应当象他们一样努力的艺术家。

他（她）们个个高度专业（否则进不了画廊），都有一套（不管你懂不懂，喜不喜欢），非常多产（相比之下，中国艺术家的个人"产量"均属业余状态）。正所谓林子大，鸟儿多。在曼哈顿的万家灯光中，你得想象有多少艺术家猫在窝里玩儿命干活。

美术馆的作品总是过去时的，画廊的作品则一再地显示为现在时。当今活人在干些什么事，我们总会发生好奇心吧。我曾陪同许多国内来访的师友同行认识纽约，假如访期极短，他们往往仅只要求看看画廊。虽然等于只读到当天的报纸，一时的新闻，也不失为生态丛中的一瞥，新鲜、直接。即便不得要领，带着问号离去，我以为也值得——美术馆是标示惊叹号的地方，但惊叹号有时不如画廊给出的千万个问号来得有意思。所以早在美术馆散布了惊叹号的人物也常光顾画廊。我曾在画廊见到过意大利人克莱门蒂、南韩人白南准，还有好几位美国名家。八五年在苏荷西百老汇街的二百四十号画廊楼，一位白发的中年男子引我注意。在他身后，跟着两位类似朋友兼保镖似的家伙。他呢，手持一枚傻瓜照相机，像好奇的乡巴佬和热情的旅游客那样对准每件作品俯身拍照，脸上似笑非笑，带着一副又像白痴又聪明绝顶的表情。当他将目光像转向每件作品那样转向我时（当然，画廊里照例空无一人），我认出他就是安迪·沃霍同志。

第二年沃霍死了。据他生前自己说，他最开心的享受就是夜里爬上大床，翻看迪斯尼卡通连环画。

迪斯尼卡通连环画！这位美国艺术超级大腕沃霍说，华纳·迪斯尼先生——在我们看来迪斯尼先生根本不属于正宗的美术

界——是他心目中最喜欢的美国艺术家。

这就是一个"惊叹号"人物给予我们的大"问号"。咱们来接着问下去,说开去——

迪斯尼连环画的观众群是哪些人?沃霍的观众又是哪些人?沃霍在画廊俯身拍照的作者们知不知道谁会来看他们的画展?

迪斯尼先生、沃霍本人、那批画廊中的艺术家恐怕谁也回答不了——他们不必回答,甚至想都不必想这类问题。他们彼此不认识(不同代,也不是同一类型的艺术家),但他们彼此见到了(通过媒体、画廊)。不但见到,还彼此影响(或彼此反影响):在五、六十年代,包括迪斯尼卡通的通俗文化启示了沃霍(至少是间接地),沃霍则改变了(至少搅拌了)美国精英文化;在80年代普普艺术也晋升为美术馆、美术史的精英文化后,沃霍提携了两位成天价在地铁和街头涂鸦的小伙子:哈林和巴斯基亚,他俩进了画廊,大红大紫,虽然在三十岁上下先后死去(艾滋病、吸毒),却成为八十年代纽约画坛的传奇人物,前些年好莱坞还专拍了沃霍与巴斯基亚的故事片,而两位早夭天才的作品价格暴长,还被印制成各种高档工艺品和服装的图案,成为流行文化符号之一。艺术到了这一步,你可以说是被商业化了,但艺术也因此走出画廊群构成的象牙塔,来到街头,不再仅只是画家与收藏家之间的事。

而另几路后现代画家呢,既不算普普艺术(早已过时),也藐视涂鸦(涂鸦只是一派),可他们不知道那天沃霍就像逛幼儿园似地微笑着巡视他们的作品。沃霍当真喜欢那些作品吗?这不重要。迪斯尼先生不见得理解并欣赏沃霍,哈林和巴斯基亚下的玩



第57街东41号二楼罗卜·米莱画廊作品之一

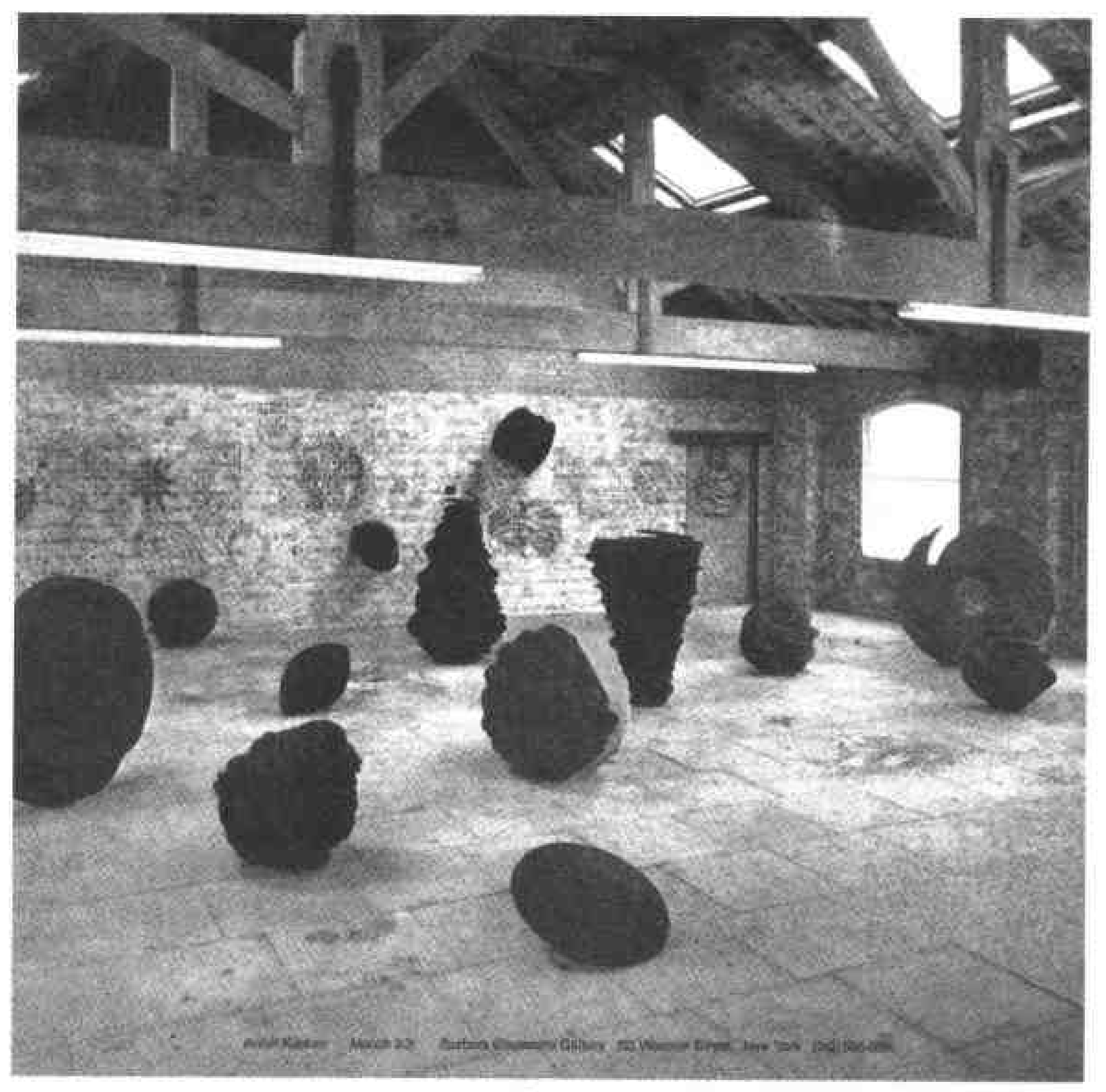
意儿也同沃霍不是一回事。生态就是这么回事：道旁垂柳和崖岸松柏不是相互喜欢彼此承认的关系。我常惊讶美国艺术家对所谓欧美艺坛的讯息所知很有限，后来我逐渐明白，他们不必太知

道，他们自己就是“讯息”，就同每一物种自我证明自在自为的道理一样。而画廊正是艺术家彼此对话（求取理解）、对抗（求取自主）的生态场。收藏家和批评家悄然光顾，涂鸦小子和普普元老出没其间；那是做生意的地方（艺术家因此有饭吃），又是文化的舞台（艺术家因此有地方讲话）——这就是西方画廊的不同功能，双重性格、两副面孔。

以上引述的几位艺术家都属于所谓当代艺术的“主流”，那仅只是画廊生态的一小枚切片。纽约画廊经营代理的艺术太繁杂，就我有限的见识，有大量尚在民间的希腊、罗马的雕刻和工艺品，中国、印度、南洋、南美、中东的古代艺术、文艺复兴、巴洛克、洛珂珂时期素描、印象派到早期现代主义的作品（我曾在画廊看过一流美术馆级别的个人展如西斯莱、马尔凯、蒙克、柯柯式加）、欧洲十九世纪沙龙与学院派绘画、美国十八、九世纪绘画，还有专营前苏联、东欧、以色列、日本、南美当代艺术的画廊，也有专营世界各国民间或区域性绘画的画廊，专营各时期各流派摄影作品的画廊。在绘画类别中，风景、肖像、人体、静物又划分为各种风格、时期、派别由专门的画廊代理，现代主义和后现代主义的作品也详细划分为各个时段、流派、理念和媒材而由不同的画廊代理——纽约画廊像是美术史词典，又像是分散的“迷你”型美术馆，搜罗遗散在民间的珍品，延伸着大型美术馆的功能。自然，纽约画廊更是新兴艺术家出道的阶梯，露面的舞台。它像是中国从前吸纳人才的考场，各地各国的艺术家不请自来络绎于途，只是并非为了作官，而是当一个自食其力、自得其乐的艺术家。

阿尼许·卡普尔作品/苏荷区巴巴拉·格拉斯东画廊

这些年，如果有朋自远方来，我通常不会领他们去苏荷，而是去二十二、三街第十大道一带叫做“查尔西地段”的新兴画廊区——我已经很难得去画廊，一年之内顶多两三次吧。我不确定这是因为90年代以来纽约艺坛实在乏善可陈，还是我待得太久了。同样，如今回想，我也不确定当年苏荷画廊区的那番气象，是80年代纽约艺坛实在活力蓬勃，还是只因我初来乍到，看得新



鲜。有一点是确定的：我竟至今不确定对画廊抱着何种感情。要说眼界，画廊给予我的绝不下于美术馆；为了生存，也靠的是画廊的功德。我念及画廊的种种好处，可我每在一家接一家空荡荡亮堂堂的画廊里游走，总会暗暗惊讶：艺术为什么会在这里？为什么要有这么多画廊，为什么要有这么多艺术、艺术家？

这是一个荒谬的问题么？我也在年复一年给画廊的世界增添"艺术"，或者说，增添垃圾。当我在画室里独自工作时，我自觉是在神圣与荒谬之间（我知道，那既是我的一切，又什么都不是），一旦画作进了画廊，在我看来只剩下荒谬，精致的荒谬（我不知道还能用别的什么形容词）。除了必要的开幕酒会（出于礼貌），我不去自己的展览（对自己的画不必礼貌），卖出的画随即忘却了（我得到支票，支票毫无性格），真不明白为什么要卖（艺术之为艺术乃是因为毫无用处）？也不知道为谁而画。为自己么？何必送到画廊来。为了观众？在画廊里只见画与标价，看不见人——为了钱。可穷贱时我照样画画，画得比如今更快活。

终于我发现我在怀念没有画廊，不知道画廊的蒙昧岁月。

没有选择了。今天，艺术与艺术家没有画廊就没有活路。我记得一位白人青年在画廊柜台前等候主人接见时竭力装出骄傲的模样，他抑制着初闯画廊的不安与屈辱，耳根憋得通红，抖着一条腿，腿边靠着精心包裹的油画。类似的情形常会看见。库尔贝、莫奈、雷诺阿在沙龙门前也曾腿脚抖动么？蒲桑或米开朗其罗在等候君王裁断时的心绪又是如何？天可怜见，至少我曾目击我们的全国美展使多少活蹦乱跳的艺术家面目变色，所幸我从未亲自呈送过自己的画到全国美展去，但我乖乖的将画送到画廊去了，准确地说，那是去送货。所幸我所遇见的几位主人都是

老好人,笑嘻嘻,搓着手掌。其实画廊主人与艺术家有时形同难兄难弟,他们双双跋涉市场的泥浆而往往一无所获。画廊主人也会黯然离开,关门、歇业,因为钱没有表情。

在80年代《美国艺术》杂志上我读到美国极简艺术家罗伯特·曼高德的一段话,既说到艺术界,又说到画廊:

60年代初,纽约尚存过去的风气。艺术圈很小,你可以在自家顶楼开一个派对,每个圈内人保证到齐。每逢星期二各个展览场地都开放,你花一个晚上就能遍看所有作品。60年代中,情形开始转变,圈子大了,画廊多了,到后来一切都不再相同。我在七零年非常失望地离开纽约,原因之一,是我不喜欢这儿弥漫的商业气息。我觉得有必要同艺术圈保持距离。情形变得分崩离析,艺术家都在彼此嫉妒。我只想忘掉艺术圈。我不愿意去想谁上了新一期艺术杂志的封面,或是有哪篇文章提到我的名字。对我而言,那似乎是个绝境。

绝境?对于如我们似的外人,画廊绝对值得一看。每有同行得与画廊合作,我都由衷道喜。多年来我曾试着介绍好些师友去投靠画廊,或干脆带到我自己曾一度合作的画廊,兼作蹩脚的翻译。有两、三位居然弄成功了,记得其中一位老哥们在电梯里扑上来抱住我,双腿勾拢我的腰,两人险些跌倒。我也记得当我画西藏实在画得厌烦而脱离画廊期间,面对生计无着,我心中却是获得释放般的轻盈和感动。只是多年后我还是被画廊罗致,又复乖乖地将画作送到那里去。

90年代以来,另一种"画廊"业正在蓬勃开展方兴未艾,那就是所谓艺术"博览会"。为了应对资本主义经济更年期,为了免去固定画廊守株待兔般的经营弊端,成百家画廊与个体艺术家

争相登记预租摊位，国中现在不也有类似的年度博览会么？那是艺术庙会、艺术公园、艺术品的百货公司、艺术家的骡马市场，多么民主、实惠，而且更繁华。赶紧画吧！艺术家不必再臣服于帝王、贵族、资本家，不再为等待画廊主人下楼接见而抖动腿脚。在博览会，任何艺术家只要愿意，自掏腰包就能租赁一片被隔板围起来的神圣空间，自己称王：折叠椅是王座、签名是御玺、私人支票户是国库、灯光辉煌的隔间正是宫殿，顾客有如万方来朝的外国使节，他们行礼交谈了，这时，“王”兼任外务大臣和财政部长。

20 世纪是艺术家宣称个人至高无上、唯我独尊的世纪，也是最成功地将所有艺术与全体艺术家统统交付给市场仲裁的世纪。在世纪末，我发现自己宁可不是个艺术家，庞大如火车站的艺术博览会几乎要摧毁我对艺术的最后信念。我梦想是个敦煌洞中的奴隶兼画工，如今谁都尊称他们是艺术家；我也宁可如少年时在山沟里为新嫁娘的木箱木床画上龙凤呈祥，为死者的骨灰盒画上松柏常青，然后在红白喜事的宴会上分得一付碗筷，听乡亲口口声声称我是大画家。

没有选择了。还是回到本题吧，这篇作文的题目是“画廊”。然而画廊是无法描述的。我想，所有画廊最为中肯而善意的劝告是请艺术家忘记画廊，回到自己的画室去。

1997 年 11 月

艺术教育

92年夏末，我同定居西岸的几位中国画家在“加州艺术学院”办展览。据说在西岸所有大学中，这是唯一允许在校内游泳池裸体游泳的学院。

由于我来自东岸，校方安排我住在学院客寓。一位职员引我入住时，特意介绍这里曾经招待过哪些学者名流，我没心思听：大约二、三十米外，就给我一眼瞥见那座池水碧绿的游泳池。

职员走了。我赶紧朝池子方向仔细张望：果然，女同学、男同学，不着寸缕、赤诚相见。

但引这两句中国成语，并不贴切。前一句从言情小说里读来，字面即淫，此刻我看见的只是“身体”，非常简单，就好像不带形容词的主语、单词；后一句并不指身体，是当年我们这伙男“知青”在农村河沟赤条条洗澡时，用来彼此调笑的成语，算是形容“光着身子见面”。但那群裸体的美国男女“知青”并没在互相看，各人只顾自己专心地划水、晒太阳、斜在池畔看书。

是我在偷窥——这个词也不贴切。游泳池设在教学大楼和我客寓之间一片露天空场当中，周围是草地、棕榈树和甬道，走过池边的师生个个若无其事，还有人被池中同学大声叫住，停下来聊天。

“裸体”（nude）、“袒露”（naked）这两个英文词都不涉“性感”，论性感，那是鲁迅关于“从白胳膊到全裸体”的中国人的“想象力”。此刻我瞧着这些“全裸体”，想象力全部停息，只顾眼巴巴地看：在水中，池畔，年轻人的身体真好看！

三十多年前，我有幸被上海游泳队区儿童班培训四年。将要升入市少年班时，我被除名了。事后教练偷偷告诉我，那是因为我家有“海外关系”，将来出国比赛，外面有人，也就有可能叛逃的。

加州的阳光。阳光也“裸体”。可我实在不好意思脱掉裤衩。赶紧下水埋头游泳，游完，赶紧湿淋淋回客房。看来给亚当胯下画片叶子是对的，去掉叶子，他就不害臊了。

“加州艺术学院”的名声，不是裸泳，是只教“理念”，不教画画（80年代大红大紫的后现代画家萨利、费雪却在这儿毕业）。自然，学院展览馆也展画，校方照例派两位同学帮我们将画上墙。男的是白人，女的是华侨子弟，晒得黝黑，活像我插队时的知青女标兵。“学校教些什么？”我问，指望能听到一番高明的说法。不料她一句话就打发了：

“就教我们怎样思想！”

隔天我在游泳池遇到那位男同学：他先叫我名字，我才认出来，因为他裸体。罗丹的那位“思想者”倒也一丝不挂。

在曼哈顿五十七街第七大道，有一所老牌名校叫做“纽约艺术学生联盟”。美国现代艺术的祖母级人物乔治·奥奇佛曾在此毕业，日后成了美国女画家的偶像。闻一多先生早年也在“联盟”留过学，闻先生的二公子，我的老师闻立鹏先生曾嘱我在校内外

拍些照片作纪念,我就拍了,寄去北京。

"联盟"自50年代后渐渐没落。她成了一所向各种年龄、身份艺术爱好者开放,但不颁学位的古董型美术学院。维多利亚风格的老旧白楼和至今地处五十七街昂贵地段,可以证明她往昔的光荣。

校内挤满艺术学生和业余爱好者。80年代,中国人来了,仅仅为了学生签证而来。我也是其中之一。

先是心不在焉混在各国学生中画人体素描。一边画,一边为下个月的房租犯愁。模特儿却是个个认真敬业,不必老师摆弄,自己做各种姿势。但我以为不好看,不入画:健美把式?体操动作?还是舞蹈造型?看来希腊传统远在地中海,美国还是美国。一位肤色雪白的健硕男模特还有绝活:他一弓身倒立起来,面红耳赤,神情坚毅,维持将近一分钟。

他的女友在别的班当模特儿。有一天他抱着新生婴儿来到教室,全班鼓掌欢迎。

我是个坏学生。进了教室我就沮丧、瞌睡。后来索性每天到门口签个到,就溜上三楼咖啡座抽烟。

在咖啡座,天天可以看见一位满头金发、浓装艳抹的老太太。她的样子仿佛尚未卸装的百老汇歌舞演员,过时太久的时装模特,或被遗弃而曾经有身份的女子:旧式女帽斜插着一支紫色羽毛,衬领畅开,露出垂老的乳沟。超短裙碧绿,更其碧绿的连腰网眼长丝袜,当然,还有颤微微的,但完全不适合她的年龄的高跟鞋。如同许多上东城富裕人家的老太太,她的神色,以至整个身姿流露出经年累月的凄凉和高傲。她从不看人,也不同人说话,永远孤零零地占据着门边一张椅子,威严而茫然,凝视着桌

面上的咖啡杯,或者弯下身照料脚边的几只塑料袋。

她不像是作过母亲或妻子的妇女。这在纽约并不稀奇。显然她也不是这儿的学生,咖啡座伺者说,上几代的雇员和学生就看见她天天出现。不消说,她是疯子。此地的人从不打搅疯子,学校也任由她进出流连。可纽约有的是乞丐或半疯的人——学校对过就有一位既疯且醉的壮汉,每天高声歌唱普契尼咏叹调,手里举着讨钱币的铁罐——这位老太太何以偏要到"艺术学生联盟"来?

但愿后来我听到的故事是真的:终于有人告诉我,马蒂斯50年代造访纽约(这事是真的),据传曾选中这位女士当模特儿,也就是说,大师本人画过她。

难怪她骄傲。难怪她喜欢紫色和生葱般的绿色。在毕加索第五位未婚情人吉洛的书中,我才知道(而不是从画中注意到)马蒂斯最钟情的组合就是这两种颜色。原来她是忠贞不渝的艺术烈女,这位紫绿色的缪斯!

常在美术馆遇到各色肤发的儿童,席地坐开,好像一群拦路小狗,你得绕开,老师正在讲解。美国儿童喜欢争先恐后举手发言:"彼得、安琪拉、罗森伞尔!"所有孩子对老师直呼其名。

母亲推着童车逛美术馆。如果是双胞胎,就有双座童车,并排坐好,一人含着一个塑料奶嘴。有部好莱坞片子给香港翻译成《窈窕奶爸》,真的,我好几次看到青年男子袋鼠似的当胸用布袋兜着个熟睡的小毛头,面对名画,作沉思状。

"艺术胎教"?暗幽幽的美术馆于是好像巨大的子宫。

纽约有两所艺术高中。一所是"拉瓜第亚艺术高中",设表

演、美术、音乐、工艺各专业，地点在上西城林肯表演艺术中心左侧。一进大门，前厅半壁好莱坞明星照片。凑近细看，原来注明是该校历届毕业生。仅举一例：艾尔·帕契诺，电影《教父》中饰演老三，在上集片尾当上教父的那位相貌冷酷、目光如炬的大演员。帕契诺如今五十多岁了，不知在这里念高中时，脸上是不是那股狠劲儿。

另一所是"艺术与设计高中"，在上东城二大道。我的女儿就读这所高中，入学第二年就开电影课。她回家问："看过俄国片《战舰波将金号》吗？那是蒙太奇的经典。"我说："没有，不过你可看过苏联电影《列宁在十月》？"她说，没有。

昨天她在饭桌上宣布：老师告诉他们，萨尔瓦多·达里，70年代曾到这所高中讲演，地点就在上个礼拜我去看孩子97年度时装表演的大礼堂。

一所高中能请到达里。达里也愿意去一所高中。那时老先生快八十岁了吧，老师说，达里走进礼堂时，手里牵着一头活的金钱豹。

1997年6月

艺术评论

摘自《杜尚访谈录》，卡巴内著，王瑞芸译，中国文化艺术出版社 1997 年出版。第 38 页：

卡巴内：那么，您对普吕东、卡罗吉或莱伯对这件作品的解释怎么想？

杜　尚：他们每个人都给自己的解释留下了各自特别的记号。这并不意味着对或者错，都很有意思。这有意思是指当你想到写这类解释的那个人而言。对于那些解释印象派的人也是同样情形。你相信这，或相信那，取决于你感到与哪一种解释更亲近。

卡巴内：所以，从根本上说，您对那些写出来的评论不予关心。

杜　尚：不，我很有兴趣。

卡巴内：您读了？

杜　尚：当然，但都忘了。

1998 年 1 月

艺术家肖像——奥尔

我和奥尔的寓所相隔几户人家。来纽约第二年初夏，某日出门，瞧见一位高大健硕的小伙子赤膊站在临街门廊前厅，支着画架，捧本画册在临摹卢本斯的头像。我走过去了，又回转身张望：此地民居前厅不像中国可以堆放物件或摊开家伙做事，再者，眼前这位西洋青年郑重其事描摹西洋古画，这都让我好奇。他的调色板簇新，脸上表情神圣，还不时留心门外可有人注意。见我驻足稍久，他立刻打开大玻璃门请我进去，也不通名姓，就用成人男子的中音长篇大论向我介绍这是油画，是卢本斯，卢本斯是17世纪法兰德斯画家，他之所以喜欢，是因为这位大师非常“有力”。我听着，瞧着他希腊雕像似的躯干，心想下辈子我也别指望练出这么发达厚实的一身肌肉了。

奥尔的全名是奥勃特·波巴，罗马尼亚人，五岁随双亲移民来美。后来父母离异，他跟着母亲长大，奥尔是他昵称。我们混熟了，有一次他咯咯笑着说：“嗨！你见到我时，我第一次画油画，我妈讨厌油料的气味，把我赶到大门前厅。但是多好，不然我们就不会认识了。”希腊英雄怎么还得听妈妈驱使？他又笑，告诉我当时他刚从高中毕业，才满十八岁。

前总统里根竞选连任获胜那年，奥尔年满二十。记得我们俩坐在他家地板上，电视正转播竞选败将孟岱尔向里根致辞的节目。屋里堆满了奥尔的大画：米开朗其罗、拉菲尔、伦勃朗，还有卢本斯，全是临摹。“多么愚蠢！我真不懂这些政客在干什么！”他嘟囔着。可我也不懂这位美国青年何以热爱古典绘画，纽约铺天盖地的当代艺术好像同他毫无关系。他临的不得法。但我总是为他的临摹所吸引：我也迷恋并竭力仿效古典画，那是我初来美国饱看原作后冲动一时的愿望。我能画得比奥尔得法（那又怎样，他才初学），但我总觉得他的临摹比我的更“对”：他浑身上下活脱就是一个卢本斯画里的人物。瞧着他和他的画在一起，就像面包抹着乳酪、刀叉戳在烤牛排上那股劲！

“罗马尼亚”的原义，据说就是“罗马人的地方”之意。帝国崩溃后，相传仅剩世居罗马尼亚那片国土上存续下来的罗马人血统比较纯正。同高卢人、斯拉夫人、希腊人的样子相较（这些人种在纽约都能见到），奥尔的骨相同古典绘画中的罗马汉子似乎最像。我问他这段历史，他耸耸肩说：“天知道。我得去问妈妈。”

他也说不清自己为什么喜欢古典主义。按说该是他来问我，何以一个中国人画油画，而且是“古典”那一路：但其实我也不知道，就象咱俩谁又想到我们会在纽约做邻居，交朋友。

85年春，卡拉瓦乔大回顾展来到纽约。我在展厅遇见奥尔。他那天神不守舍的样子，跟着我又重头看了一遍。此后几个月不见他。秋初，奥尔唤我过去。

他扛出一幅巨大的画，总有四五米长吧。在画面上，奥尔本人横躺着，仿佛死了，父母、医生，还有他的金发女友围绕着他，每张脸表情哀恸：好一幅卡拉瓦乔！不但构图像（像那幅“圣母之

死”),而且画法也从卢本斯转向卡拉瓦乔。“告诉我你怎么想。”奥尔庄严地说,站在他身旁的母亲郑重得上嘴唇都缩进去了。

现在我也认为这是奥尔最好的画。虽然头一回画大创作的问题都有,但我总爱看到年青人处女作中近乎痉挛的热情,包括摹仿的热情。我不记得说了什么,反正挑一些毛病。他满头大汗,就象刚出道的艺术青年那样,解释了又解释,说他没用过哪种油,某处还没画完等等。我也诚心夸他、祝贺他,我说,在我二十岁时画不出这样的画。他立刻笑,熬不住的少年的憨笑。西方人笑起来,本来就宽阔的嘴角会直咧到脸颊很旁边去的。

但我没说心里话。瞧他这架式,他真要攥着古典写实的符咒玩下去了:这条注定是吉·珂德式的绝路有多长,他知道吗?就算凭一时之勇死走下去,他将来怎么活?颜料、画布都是母亲支持,母亲又靠的是离婚赡养和政府补助。他目下不可能明白,便是卡拉瓦乔本人投胎美国,活在这商业帝都消费文化中,也得改变画路,揣着简历和幻灯片挨家找画廊哪。

况且卡拉瓦乔何等脾气!他老跟人打架殴斗,闯了祸就逃——奥尔也打架。好久以后,我才知道在他十七岁那年,为了救一位被强奸的女孩,他受歹人一刀,躺进医院几个月,差点死掉。我原以为那画面场景是他想象的呢。“当时我们把神父也请来了,”他母亲说“我为我的儿子骄傲,这是一幅伟大的画!”

奥尔还是个虔诚的基督徒,不沾烟酒、不贪玩、生活简朴,只想画画,所幸如此而能使他承受日后的贫困和孤单。年事渐长,奥尔渐渐领教了当一个艺术家的全部真实——在纽约,艺术家多得就像蟑螂。他果然追随他的“古典”梦直到今天,没有朋友,没有画廊要他。期间我数度搬迁,奥尔也移出独住,当我俩结识

十年后共用一间画室：那里堆满了奥尔的上百幅画，一幅都没卖掉。

但是古典主义也不要他。

奥尔有才能、有感觉。他躁急的天性(青年才子谁不躁急？)要是开初有所调教，至少在咱中国可以是个很优秀的画家。至今奥尔的手艺总在业余爱好者上下。他老是无法将一幅画收拾完整，闯不过写实画必得具备的那道水准线。

初学的画理说来就是那些条目（少年奥尔同我聊起画来就象个美院教师)，可我怎样也无法说动他沉住气将一幅画画死画活、琢磨到底。年轻人有恃无恐的大概就是年纪轻，有精力，我眼瞧他多少次画砸了，画不下去，转眼又重新绷起一块画布，更其躁急姿意涂抹，脸上现出一副赌徒似的表情：非要赢，也知道又会输。

我们谁不曾如此过来？可怜奥尔却长年累月同一大堆半途而废的画苦苦纠缠。年青人的自负(这种可爱的自负在美国不会遇到任何压抑)经由成长逐渐消退后，奥尔诚恳地将我认作老师(奇怪，他没有画友)。但我如何在他快到而立之年教会他绘画的习惯？是的，不是技巧，只是好习惯：耐心、细心、别太急、有始有终。他没上过名牌美术院校(学费太贵)。要找传统写实绘画的高手和严师，当代美国不敢说没有，却是何从找起。奥尔的视觉环境太好了，他可以随时去美术馆，然而写实绘画在这儿只是馆内藏品，不是活的传统。必然地，就像不少在这条道上一路尴尬的画家，他避难就易往风格化滑过去：忽儿是“逸笔草草”的“表现”手法，忽儿漫无节制的用色，将印象派甚至抽象绘画的皮毛胡乱

拼凑，藉此兴奋一时。可是他总会阶段性地回向他钟爱的巴洛克绘画，并到美术馆临摹卢本斯。卢本斯救不了他，但他得有个神祉才能活起来。在他不自然的追求中，只有一项是相对自然的：有那么两次他绷起大布画耶稣钉刑图（哪位中国油画家会去干这事吗），他的罗马人的英俊侧面贴近画布，努力描绘被罗马人逮捕的耶稣（他画不准那困难的仰面透视）。“我想我就像耶稣，”他有一天苦笑着说“为了这些画，我把命都交出去了。”

瞧着奥尔，我常想起60年代末初习油画时来往的一伙上海画友。多么相似：少年的雄心，不合时宜的“古典”梦，毫无功利心（根本不知道什么叫作功利），没有生存压力（穷，但真是开心）。然而相似到此为止。长在美国的奥尔或许不如我们，也可以说，生在中国的我们不如奥尔。出道后——不同的“道”——奥尔和我们就此成为两路人。

我们，当年自知纯属业余，都期待有一天成为专业画家或被“上调”去美术单位，或通过高考进入学院，此后顺理成章当一名只管画画的“国家干部”。不是这样吗？如果两头落空，太多哥们儿就再不画，也画不成了。依旧独自画下去的，就算是好汉，也是乖背时运的人。如今的情形或许有所改变了，那时，六七十年代，记得上海“社会上”真有这样的画家，“闲”在家里，或干别的差事，朋友敬佩他，社会上则看不起，甚至为难、作践他。这种“另类画家”散在中国各省市的犄角旮旯，我们有了“单位”的爷们儿应该不会不知道吧？

现在，我的纽约街坊（美国人叫作“邻家男孩”）奥尔正是这么一位油画单干户，租着画室，画具多我一倍，画册堆得没处放。但他既非好汉，也无所谓背运——所有美国艺术家都是同样

的角色，他们不必，也从不知道自己的身份将作别的什么归属：谁喜欢画画，画下去，谁就是“画家”（真简单）；卖出画，养自己，即属“专业”（真不简单）；不卖，还画，就算“业余”（那简直高尚！现代艺术的元老席里柯和毕卡比亚，都特意宣称自己是业余画家）。

美国没有一条文艺“仕途”等着奥尔。他要是咱们的美协会员，那会怎样？在中国，我们这代人从小不知道什么叫作“选择”；出来了，面对太多选择，我们曾好久不知应该怎样。总之，两者都要付出代价。

哪种代价更契合，或更背离艺术？更值得尝付，或更虚妄？

没有答案。我仅知道自己先后委身于两种代价。奥尔正在付出后一种而浑然不知。邻家男孩长大了，我眼瞧他真的将自己钉上了绘画的十字架。

奥尔结婚了。新娘名叫斯苔芬尼，栗色头发，来自法国南方的图鲁兹。她一见我就说：“我知道你是他最好的朋友。”英语带着浓重的法国口音。我问她，劳特莱克应该是你同乡呢，她用法语大叫“维、维！”（是啊，是）。

没女人真心爱过劳特莱克——在约翰·休士顿导演的劳特莱克传记片里，一位求助的妓女陪这位天才侏儒过了几夜，走了。劳特莱克关上窗，打开煤气，爬坐到高脚椅子上等死，等着，他四顾满墙的画，发现某处欠好，就爬下椅子调开颜料画。画着画着，他把窗户都打开了——奥尔比劳特莱克幸运得多，斯苔芬尼死心眼儿爱他，至今仍用爱人兼崇拜者的目光朝奥尔斜睨过去。她和新生婴儿成了奥尔此后画中的模特儿（好比一组私人

魄尔与斯吉芬妮/1990年



"圣母"、"圣婴"系列),为了养家,奥尔开始打工(画广告,画阔人家游泳池畔的壁画,或者饭厅的天顶画)。每年夏季,一家人去法国度假。奥尔的画渐渐温柔起来,出现普桑或柯罗的影响,但也出现了奥尔画中过去没有的"美丽"和"愉悦":他头一遭面对卖画的问题,也就是说,他发现画是很难卖出去的。

婚后,奥尔在曼哈顿时代广场租下一间便宜的画室,更加疯狂作画。由于不断得出去干活,画室常常闲置着,为了有人分摊租金,也为了就近看我画画,他一再劝说我挪过去。我犹豫,我也要养家。但当我推开画室的门,闻到满屋子松节油气味,立刻决定同他合租。那一阵我也开始画大画,时间是1991年。几年后奥尔辞退画室。第二个孩子诞生后,他家计更重了。

我伴着一屋子奥尔的画。最大的一幅占据整面东墙,花了奥尔五六年时光,从未完成,画满比真人还大的男女裸体和婴儿(当然,全是他和斯蒂芬尼母子),构图是丁托雷陀式的各种透视,背景有希腊殿堂、荒原,或为构图设置的倾斜布幔。同一构图更疯狂的计划在上东城一个阔人家(那是唯一赏识奥尔的伯乐)的三层楼梯过道墙壁上实现了:希腊神话、圣经故事、罗马战役的各种角色减约为奥尔一家三口,又被他画成上百个复数,拥挤纠集在狭窄而不规则的墙面上,当奥尔开灯照亮壁画时,我发现错误的形、刺目的色彩、匪夷所思的姿态获得奇怪、动人的效果,虽然他的创作意识远未涉及后现代画家如基亚、克莱曼第或施拿帕处理同类题材的形变或风格因素,但他的吉·诃德式的狂想在这儿转化为装饰,这装饰既被注人奥尔的激情,又被这座豪宅的楼梯间赋予形式。我由衷赞美,这回奥尔没像七八年前那样

咧嘴傻笑，他抱住我，委屈地喃喃地说：世界上只有你理解我，只有你理解我。

我仍然没说心里话。是的，我理解他，因而怜悯他的挣扎，我比他还要感谢那位房东给他机会，付钱让他疯狂；但凭什么我怜悯人家？这位"罗马人"（但愿真是）勇敢而无望地扮演着欧洲古典艺术的当代英雄，我尊敬他。就人种和文化而言，这理应是他的梦想。多年来我难以调和对奥尔暗藏的怜悯，现在我可以释然于心：这壁画终于给了我尊敬他、赞美他的机会。

那道楼梯是奥尔唯一能够与之搏斗的吉·珂德式的风车。没活干时，他翩然回到画室。一画单幅架上画，他又难自把握。他努力画些被我们称作"商品画"的东西，在画中，永远作为模特儿的斯苔芬尼扮成盛装贵妇、绿野仙女，或是身在华屋的裸体女子。这些画法粗糙、内容甜美的画和他的耶稣钉刑图之类堆满墙角。若有画商来访，我就转而介绍奥尔的画给他们看。我眼见许多生长在老牌资本主义国家的当地画家天然不懂生意经，每当奥尔面对一位画商，立马面红耳赤、言语生硬。老一套的推脱照例是这么开头：啊，美极了，不过听着，年青人……奥尔争辨起来，宣示自己的美学，援引美术史，男中音越来越响。

人家走了。门关上。安静。奥尔的脖子很久还是红的，但一声不响，低头继续画。如果我在这儿写他当天画得很不顺手，把颜色全刮去，重重地将画笔惯在边上，就太像小说了，但真的曾经这样，我在场，我也一声不响。

他从未抱怨过——我不记得听到美国艺术家为了卖画不成这类事絮叨。倒是奥尔自己告诉我，有一天他想在木架里抽取某幅画，多年旧作重重堆叠，彼此阻隔，"我恨这些拉圾，"他说，并

作出盛怒的表情学给我看,那一瞬,他的脸真像罗马雕刻中的勇士,"我用力太猛,木杠戳到脸上,全是血,斯苔芬尼吓坏了,我对着她吼:为什么我干这些事!一切都是为了什么?"

其实在他说的时候正画得顺手,心情好极了,他说出来,因为我知道画布上片刻的得意就会抵消所有怨恨(反过来也一样),而且回想起来,会得意自己比无益的怨恨强(反之还是一样)。我把这意思告诉他,奥尔愣了一愣,旋即大笑:"Yes、Yes!我们这些傻瓜!"

那天他扛着画同我一起下地铁,说是要给妻子看看。他故意把画面朝外,我知道,他愿意乘客看他的画。

"我们都不能达到自己的理想,"福克纳说"我评价作家,是看他明知做不到而去做,以至光荣失败的程度。"这话漂亮。但既是提到失败,也就还有成功的意思。被罗马人打败的希腊人则另有一条格言,大意是"战死者不丢盾牌"——拿这些话来说奥尔,不免言重了,换在十几年前我还没出来时,我也未必懂得。现如今混在纽约蟑螂堆似的艺术家群之中,久了,虽说"盾牌"、"光荣"之类都谈不上,但偶尔读到这些字句,就能会心一笑。我曾转告奥尔,他好象感动了几分钟,忽儿同我讲圣经,可惜我英文有限,没听懂。

说到英文,我指的是英文的中译,其实有不少冤案,譬如"Artist"(中译"艺术家"),直译过来就是"弄艺术的人",根本没有"家"的意思。按照中译,奥尔不但尚未"自成一家",以官家或社会的功利标准,他都算不上"艺术家";可奥尔教我这个中国"艺术家"知道什么是"Artist":在美国,一位"Artist"以每天的工作证

奥尔/1990年

明自己的身份与人格。就我所见，奥尔他从未间断过画画，在持续的挣扎中，他画出才华洋溢的局部而不自知，他毕竟比过去画得好多了。家庭之累、默默无闻，都不曾使奥尔放弃画画，他竭尽全力单独抚养妻小，而他自己，则活在他十八岁那年所作的选择之中。



奥尔是我的第一个美国画友。今年他三十二岁了，脑门子上已经略微谢顶。他们一家搬到我所在的区域，邀我去坐，孩子们冲出睡房在客厅沙发跳跃尖叫，那娃活像委拉士开支画的小宫娥；图鲁兹女人斯苔芬尼两年前生下了第三个孩子，今夏并怀了第四胎——上个月我看见奥尔了，他远远地在街对过的人丛里走，背影健壮，穿着他那条沾满颜料的运动裤，迈着我看熟的步子：有点鲁莽，有点无所谓——奥尔没看见我，我也没叫他。

1997年9月

艺术家肖像——坦希

不记得是在张爱玲的哪篇小说里，我读到这么一句妙语：女人都是同行。“相嫉”二字虽然去掉了，女同胞读到，想必心领神会。其实男同志嫉起来，也是酸楚难熬。英国人培根先生专有文章题曰《论妒嫉》，说“妒嫉是不知道休息的”，可见得体会深切，不知是他妒人呢，还是人家嫉他。

单是在心里嫉妒，倒无妨的，或者也能解作羡慕以至钦佩的意思吧。难办的是同行相忌，可悲的是同行相残——彼此防备着、伤害着，窄路相逢了，还得打招呼、握手、扯闲天。

不过我现在要来说的人、事，是同行之间的相知、相助、相敬。

先得讲弗莱德老先生。91年，我和一伙大陆同行在圣地亚哥艺术学院办展览，座谈会之类散了，他就走过来，沉吟片刻，接着用恳切、从容的男低音（男低音总会显得从容、恳切）说他在圣荷塞有家画廊，要给我办展览。

我不想接。一办，就得卖，一卖，又是老套；得钱，但不开心；卖不掉，也无趣——当你悬想谁会来买，一切变得无趣。那回在学院展览的画作，是我来美国九年后头一遭存心于自己想干的

勾当，除了非营利性质的展览，我打定主意不找画廊。熬到非得屈服于饭碗时，再说。

可刚刚开始玩，这位老先生就来兜生意。我照直拒绝。他平静地说，好，不过咱们无妨坐下来谈谈。

这也是老一套。但我喜欢弗莱德的模样，他不像画商，倒活像个面红须白的圣诞老人，又是一派教授风度，尤其是同人讲话的语气，好象熟朋友适才长谈过后又聚拢了似地。他要了我下一程住处的电话号码。几天后，他开车两小时到洛杉矶我落宿的朋友家，也是那么沉吟片刻，说，别的无所谓，但总得把画挂到墙上看看。我说好吧，让我回纽约后想想——两周后他真的飞到纽约来。

再过两个月，我的画就乖乖地挂上他画廊五米高的白墙。老头子用力挡开我的手，自己爬到高梯子顶端调配射灯角度。下得梯子，他用碧蓝的，上岁数后泪汪汪的老眼看看效果，笑得白胡子都沾上口水了。

原来弗莱德是个画家。三十年前他住在纽约，画极简主义的路子，是当年的前卫分子。此后在圣荷塞艺术学院当教授，任教务长，一退休了就自己开画廊。他认识不少颇为重要的画家，其中有好几位的作品我都在美术馆看见过，什么流派花样的都有。但他一个"极简分子"，何以喜欢如我似的"写实分子"？我有点纳闷，问他，他也纳闷，反问道：为什么不？你有你的话要说，我接着了你的意思，此外还要别的理由吗。

展览期间我的三套东西没卖掉，他耸耸肩，就拉我到隔壁去喝咖啡。不久倒是卖掉两套，他在电话里得意地说："你瞧，我做对了！"真的，他就是喜欢"把画挂起来"（甚至请一位东岸的晚期

抽象画名家直接在墙面上画），然后煞有介事在展厅里走来走去。他也怯生生地嘟囔着谈生意经，但就像此地绝大多数画廊同行，他做起来既认真，又负责。客人到齐了，兴奋得脸色通红。

正派的画商会给艺术家引见客户。弗莱德不单乐于此道，还引我见了西岸好几位画家。同行们挤在屋子里，都像老相识，你是哪国人，画哪一路，没人在乎，那不是交流的障碍，也不是来往的藉口，但对艺术家的名气却有可爱的反应。那次弗莱德把郑胜天先生也请来我的画展，当地女画家凯瑟琳开车带我们出去，车中闲谈，郑先生说到会见劳生伯格的往事，凯瑟琳大叫："什么？你见过他！那我得碰一碰你！"同时就腾出正在开车的右手，做成一缩一伸战战兢兢的动作，在邻座的郑先生的袖子口点了那么一点。

凯瑟琳是个严肃的画家，专画诡谲的人物和场面。后来当她得知弗莱德在纽约介绍我认识了坦希，羡慕地说："我也要搬去纽约！"

坦希算是当代名家。弗莱德初见我就张罗要让我们会一会，但并不是因为"名气"：在我，一时不知"坦希"是谁，在弗莱德，是他认为我与马克想法相通，应该聊聊。直到他来纽约同坦希约定，临去前递给我两份刊有坦希作品专辑的艺术杂志，这才明白对方是谁：多年前我就在大都会美术馆和现代美术馆见过他的画。我常不记得看署名的。

艺术家交往——干脆就叫同行吧——最痛快两件事，一是"呼朋引类"：甲乙成了朋友，甲认为乙和丙更应该结交，于是玉成。再就是所谓"一见如故"：那夜在下西城一家酒馆落座，坦希

接过弗莱德递给他的我的画照，看过，就简单地说：你看哪天方便？我们得约个日子细谈。

再下个礼拜，我记得那天天气严寒，坦希搭乘地铁远来我家，坐下来，也是那么沉吟片刻，然后聊到半夜。

马克·坦希生长在圣荷塞。他父亲在当地艺术学院教了一辈子美术史，和弗莱德是老同事。他的叔叔是战前有名的插图画家，在马克出生前自杀了。日后侄子保存着叔叔的许多原稿。马克成名后，凡是负面的评论都说他的画太像插图，我私下想，叔侄间会有这么一层神秘的关系么？

同奥尔一样，马克也有三个孩子：奥尔的老三是闺女，马克的老三是小子。“那是一次意外，天哪，其实两个就够了，真难为情。”马克摇着头说。他的妻子简恩也来自欧洲，爱尔兰乡村女子，衣著讲究而得体，半点不像农民，但比中国的农民还要老实纯朴，每在马克的展览酒会上跟我要枝烟抽，为的是躲到一边独自安静。西方电影尽是婚变情变，以我交往的寡陋，却每每遇到伉俪情深的美国夫妻。

马克总让我想起中国叫作“模范青年”的那么一类人物，他相貌端正、态度谦和——在我的记忆中，五六十年代的中国大学生和知识分子倒还颇有那份相似的类型。怎样的类型呢，就是一派自信而无欺，不曾被侮辱过的神情，待人接物不知何为虚应敷衍。用老话说，马克是个十足的书生。他永远沉思着谈论问题，偶一笑，即刻收敛，又复沉思。他很少一味谈论自己，不抢人话头，表达意见坦率而审慎。议论稍久，他会忽然停住：“哦，我想我说得太多了，你怎样认为？”

他有时简直害羞。当他将某件刚完成的画翻过来给我看时，面颊就微微地红起来。

但这迂阔的性情同马克戏谑的画旨作对比，乍看之下两不相谐：一头牛被牵到油画面前；一位电视主持人用话筒伸向埃及狮身人面石像作采访；好多架上画家在对着原子弹的蘑菇云写生；又有两个文人在字词组成的悬崖绝壁边缘扭打。85年我在惠特尼双年展前厅看到这幅画，不晓得其中之一就是法国人德里达。什么意思呢？全看明白了，全不懂。然而一定有所指，有用意，而且分明是利用了我们的无知和有知，或者说，我们的有知在这些画前一时变为无知：观众被耍了，同时又似乎被邀请聪明起来——作者想必是个老奸巨滑的家伙，脸上带着一抹杜尚式的微笑：很有所谓，很无所谓，结果呢，结果是那么正派的一个马克·坦希坐在酒吧台子边上很老实地等着我们。

说到杜尚，那夜酒馆所在的下西城六大道十三、四街一带，就是普鲁东、曼雷、恩斯特、马宋、杜尚，还有李维·斯特劳斯一伙人二战期间流亡来美长年居住、聚会的地方。

我们最初的来往被马克弄的太郑重了一点。他甚至来过两三次信笺，为约会，或为约会的改期。在同一城市，在当代，他不打电话而写信寄信，实在是古风久违。但和马克的面见谈话，可把我苦得连中文也糊涂起来。诸如结构、解构、隐喻、修辞等等一大堆词令，都是他耐心地从我带去的小字典上翻寻指示给我的。可是当这些词混在他连串的句子里，我又迷惑了。他呢，奇怪的是他从来就只当我是懂得的，不虞深浅往下说。假如正在讲我的画，我说，我没听懂，他就认真地说，不，你已经画出来了，我

懂。

每次同马克长谈后都让我觉得疲惫而滑稽：如果是三岔口，也还有趣，可我们只是两人相对。“要是我会中文就好了。”他常这样回答我的歉意。

很久以后我才明白我们彼此是“懂得”的——原来马克也需要同志、知己，需要有人倾听，并谈论绘画和所谓观念艺术之间那么一些似有似无的可能性：那是他不放弃画布，又沉溺在观念中的两栖性格和双重挑战。他一再强调他的成功只是八十年代后现代绘画中极个别的例外，重要美术馆的承认和收藏，他仅归因于运气。他用自嘲的语气说“运气”两个字，但他以显著的愤怒讲到“前卫艺术”，这时他的眼睛会往下看着某个角落，仿佛前卫艺术就蹲伏在那儿：“我讨厌。我讨厌他们的态度：‘你们都错了，我们才是正确的，我们永远比你们正确’。”一边说着，他就用皮鞋作出盛气凌人式的那么一踢，好像前卫艺术家真踢过谁似的。

他又常用鄙夷的语气提到“主流”。我说，你自己就在主流的名单上，他立刻答道，不，不，我宁可不是。

他会耸肩笑着告诉我某篇嘲骂他的文章。最近一例，是登在“村声”（纽约一份文艺人的大报）艺术版某位老权威写的文章。马克象通报喜事似地打来电话：“你看，我告诉过你，他们从来不喜欢我。”

“他们从来不喜欢我”，这是马克常说的一句话。

“他们”是谁？

马克总是站在非主流的立场，主流，仿佛是他熟悉的冤家。

对非西方的艺术，他怀抱尊重，有一回他怯生生向我询问中国宋代山水画的空间问题，好像我一定比他更懂似的。我只能告诉他，宋代的中文还没有"空间"这个词。他曾拉我去参加前苏联艺术家的聚会，像大学旁听生那样专心倾听。那年惠特尼美术馆双年展被纽约时报出以恶评，马克看过参展晚辈的大量装置作品后说，是的，太多噪音，可是纽约时报的老爷们最好停在美国抽象表现主义的昔日光荣之中，稳操文化权力。孩子们是该玩自己的游戏：活力，最要紧的是活力！

94年初，我带几位北京来的青年同行去看他。忽然他决定把我们的画挂到他家里（为此他特意清出一大间空房）。他买了好酒和食品，叫来好几十号人，包括他自己画廊的老板（长得像个出色的性格演员），他的长期的评论者（一位哥伦比亚大学的哲学教授）。那天积雪盈尺，马克从早到晚坐立不安，比他自己的画展还兴奋。"你的朋友会在乎在我家里挂他们的画吗？"他两次担心地问我。我常觉得西方人是太认真了：马克甚至花钱雇了他的朋友来负责挂画，一位专职的，为罗森伯格和沃霍之流设计展览墙面的大高个子，80年代曾随罗森伯格到过北京和拉萨。

他并非刻意帮我们，他只是要这么做。几天后我去取画，他叼着雪茄同我坐在厨房里抽烟，好像有点伤感的意思。像弗莱德一样，他说，画总得挂出来。"主流！"他又露出鄙夷的神色："主流的意思就是哪些东西可以展览，哪些却不允许。"我笑，他不看着我，继续说："好玩吗？不，这就是所谓'政治上正确'，这就是他们的政治游戏，一点都不好玩。"

我觉得不好玩的倒是他居然小心地提出帮我找找画廊：不知是倔呢还是懒，也许既懒又倔，大约八年期间我没有寻找画

廊，只管自己画。马克看出来了，几次话头转到这层意思，缓缓地说："我明白你，然而东西总得拿出去，让他们看看，想一想。"（又是"他们"）要说画廊的路数，他自然比我熟悉得多，可是朋友如马克，我只愿与他一味清谈，不涉俗务。好哥们儿也有彼此不自在的时候，我嘴上应着，竟是总没给他回电话，

这样的竟有小半年，到底是马克来电话了。笨拙的自嘲的口吻：对不起，好吗？我总是不太同人联络，真糟糕。

是我糟糕，该我说对不起，但我没说。约他过来坐，他来了，却忘记带上我画室的新门号和电话号码，徒然在大楼里转，最后只得回家给我挂电话，又一再地说对不起，隔天他过来，照例提几罐啤酒，洋人灌啤酒好比饮水一样。

久已耳闻西方不断出现质疑西方文化中心、文化霸权的声音。在美国，我也目睹西方人组办的非西方、非白人的艺术活动越来越多，越来越煞有介事。但我对这类热闹却每每不知作何感触：不闹也罢，闹了，反而看见那个"中心"，闻到那股子"霸权"的味道。大概那就是马克的所谓"政治游戏"吧。不过以我的日常的感受，此间艺术家的往来，心态比我们是要开阔无碍，亦且自然得多，真无所谓种族、国籍的概念——让·雷诺阿，法国大导演，那位印象派老雷诺阿的儿子，曾在自传最后一节"别了，民族国家的观念"里，自称是一位无国籍的"电影公民"。他说：一位法国农民与一位法国金融家"在一张桌子上吃饭"，两个法国人之间"没什么可谈"，假如同一位中国农民相会，则会有"很多话相互诉说"。真有两位法国与中国的农民"把酒话桑麻"的景象么？雷诺阿讲的其实是他移居好莱坞之后同美国导演其乐融融的情

《ICONOCRAPHI》/坦希作品



形，这与我和马克的相往来，彼此听懂三五分，却十分了解契合的样子倒是相仿佛的。

譬如马克、奥尔径自与我交往，就从不在意我是个中国人，无非认作一介同行，彼此干着同样的勾当，简直像是昔时上海弄堂里的小儿，只要见得谁手里攥着弹弓或蟋蟀之类，即率尔趋前玩作一堆。他俩从不向我问及中国的事情，一如身为美国人，他们也殊少谈及美国：那是与艺术无关的话题——似乎也无关乎

友谊。

可是我每瞧着马克的蓝眼睛，还有从衬衣领子口窜出来的淡淡的胸毛，从未忘记他是蕃邦的夷人，我是此地的异族——我毕竟不能超脱于种族的狭隘心理和自我设限。语言不同多少也是障碍吧，可是在同胞同行中每当言不及义不知所云的场合，我已学会顾左右而言它。

说来好玩，马克在我的画室里见过几回奥尔。奥尔几乎不理他，握手、招呼后，兀自回座继续画。奥尔自尊，马克尊敬奥尔的自尊。同行间不交一言倒也另是一番天趣，夹在当中，我却是多少有点尴尬，可两位白人艺术家瞧着都比我坦然。

95年秋风吹起，我失去了画室，又正要到台湾去办展览。二十几幅大画再度运回纽约时，我的居家寓所是搁不下的。送交的地址在哪里，接收人又是谁，一时都成了问题。清谈的朋友也有帮忙托付的事情，马克一口承应。他的画室是大的。几个月后，货柜车开到他的画室楼门前。上下卸画进出电梯，他比我还当心，躬身弯腰好不认真。归置停当，马克很得意的样子，取出上好的乳酪和威士忌。事前，单据签收他早已一应办齐，高额费用也预先垫交了。

来年我的新画室小得多了，我去取回大画时，马克又是一丝不苟动手帮我忙完全程。货柜车启动前，他半是认真半开玩笑地说：都取走了么？它们放在这儿时，我还真想也来画有色彩的画呢。

他早在说要有大的改变。他的所有作品都是单色的，画了近二十年。

我也面临改变，画布尺寸先就得小下去，不再是大型的并置

双联或三联画，而是一些写生书本的静物画。他过来看，将脑袋那样的弯到旁边，喃喃地说："我不太确定，不太确定，但我自己也正在麻烦中呢。"他好久不能画出新的作品，去了，只是聊。他的画室永远严严实实拉紧窗帘。97年，他辗转由另一位画家介绍我去拜访老一辈名家——那位专画政治暴力的李昂·格劳伯先生。驼背的李昂也是那么沉吟半晌，要再"好好谈谈"，我喜欢他的坦率：NO！这个不好，我不喜欢。可是这几幅，你相信我吗？我真喜欢。

事后我向马克转告李昂的意思。几天后他来电话，沉默了一阵，马克说道："听着，丹（这是美国人对我名字的简称）！我在想格劳伯的意见，他是对的。我希望你还是画并置的联作。最近的那些静物很美，但是我不希望你又回到传统去，我们不能替代你在这儿的经验，有些事只有你才能做！你知道吗？"

我并未将"回到传统"的静物给李昂看。我也不知道什么事才是我能做的：国中同行劝我还像过去那样画，马克劝我不要回到传统去。我想要栖身的是不是就在二者之间的地带？或许双方都在提醒我的迷失？但这都不重要，我发现很久没有得到这样诚挚的忠告——我不曾对马克报以同样的诚挚，毅然告诉他我怎样想他的画，就像我从未对奥尔说出我真实的想法。并不因为奥尔没有成功而马克是成功者，我自己知道，我久已失去了无保留的诚挚。

·

在马克的画室里有一枚他自制的桃木圆盘，盘面刻写着上千个不同的字词，他说，如果他想不出画题，就旋转盘面，看转动停止时指向盘心的字词是什么，而后取作题目。这两年，我与马

克的交谈也在隐约寻找别的话头。纽约艺坛的一动一静久呈疲态，我已变得要由马克告诉我画廊展览的新鲜家常，好像我并不住在这个城市。去夏他约我去看画廊里年轻一代的作品，我因故未去，而他也从80年代的弄潮儿退为一介旁观者，另有一层意思要来与我说："大家不再争辩。没有主流了。对今天的青年来说，我的作品恐怕观念太多，他们什么都不在乎。"

我不在纽约的"大家"和"主流"之中。我只是马克的朋友。在他那儿，"他们"似乎换了指称的对象，忽然，我明白马克已是"前辈"。

他的遥远的前辈是马格丽特。他跳过对马格丽特心怀崇敬的美国前辈约翰斯和罗森伯格，试图针对那位比利时大师不曾遇到的当代境况而在画布上发表意见。他带着谈起对自己影响重大的人而常有的那么几分讳莫如深的口吻提到马格丽特，仅只一两次。而他的特质会让我想到马格丽特：潜伏、冷静、沉思，对哲学与智力极端着迷。他俩都不太像画家而更像是峭刻而执拗的书生。

连家世也竟相似：马克的叔叔自杀了，马格丽特的母亲投水自尽。

有如我对数学的愚昧，马克的领域多是我所不懂而漠然的事物；我们的友谊远较彼此的相互了解更有内容，而这友谊的内容仅止谈论艺术。要说是怎样投契的同道，言过其实，而况异国的友谊原不作兴熟腻，我俩谈不上莫逆之交，倒是有几分其淡如水的真意，我从他那儿捡回的无非只是年少时结交画友的那种单纯的快乐：只为画画，只因彼此画画——美国同行要么老死不相往来，要么便是质直而宁静的友谊。中国的成年人的交往，即

便艺术家，也是一套精致的“人际关系”，夹缠着利益、谋算，阴晴不定。艺术本是无事之事，而在不少分明世故而习练潇洒的中国同行面前，不知起于何时，我竟会觉得开口谈论艺术怕是一件迂腐浅薄到近乎羞耻的事。

我也不免世故的。在坦然率真、了无心机的马克与奥尔面前，我常暗自羞惭。这两位美国老兄多么不相似、不相干，但我每想到他俩总觉得像是同一个家伙：都娶了欧洲的妻子，都是三个孩子的父亲，魁梧、健康、男中音、见面握手、直视我的眼睛，一股子郁勃凛然的学生腔和少年气。

1998 年 2 月

我的画室

带天窗的画室早已不时兴了，同架上绘画一样，成了古董。纽约艺术家的梦是租用老式工厂仓房整层打通的大画室（英文叫作“Loft”），面积两百平方米上下，大得可以骑自行车转。如果在苏荷一带，月租三五千。再花个几万装修，隔成画室、书房、卧室，然后买来中东地毯、南美盆栽、非洲的木雕、欧洲的古玩——“Loft”其实不仅是画室，它代表后现代的生活方式，纽约上流文艺人的地位，加上每月一叠高额帐单。

那么去租带天窗的画室。且慢：更贵。古董会便宜吗？何况这古董是一间房间。60年前的前卫艺术家有福了：那时，万恶的资本主义还没进入消费时代，即便在二战期间寄居纽约的曼雷、杜尚也能在下东城以低租金（才几十块钱）享受带天窗的画室。

咱社会主义怎样呢？瞧如今北京新盖的古董四合院，叫价一百万。美金。

我怀念中央美院“U”字楼带天窗的画室（现在上学也得交学费了吧？）。那年头，在我结束八年插队生活的眼光看来，天窗就是天堂，光芒从上而下照在人脸人体上，雍雍穆穆，简直伦勃朗。

人各有记忆。开课那天，侯一民先生笑吟吟走进来。走到我

的画架子跟前，他指着老旧的地板说："就在这儿。就在这儿他们殴打我，连着打十几天，不让回家。"

如今，"U"字楼成了所有美院同仁的记忆。前年造访旧美院，每间教室上了封条，一枚封条旁还留着陈年标语："欢迎新同学"。新同学呢，都在西八间房万红街二号新美院的新画室：高大、空阔，没有天窗，原先就是厂家的房子。我转了一圈，想起纽约的"Loft"。

上美院以前，我在中国有过几处临时"画室"（据说偷儿格外记得作案的地方）。74年江西省美术"办公室"在井冈山举办"学习班"，我有幸混在那儿画了第一幅油画创作。76年在拉萨"人民广场"的文化馆画好多藏人痛哭，出门北望即布达拉宫。77年是在南京街巷深处两位朋友的私房，我辗转其间赶一幅部队进藏的大创作。记得想看我画画的小哥们儿连连敲门，我不应，可陋室板扉缝隙太宽，瞒不住。

每回告别一次性"画室"，我都默然四顾，不知下一回能在哪里画大画。80年去拉萨，我缩在妻子的七平米的宿舍里弄毕业创作，画纸搁在椅背上，挪到房门口就着过道的天光画。那是藏剧团的小院子，记得有一口用扛杆打水的井，井口碗一般大。黄昏，院墙远处的山峰被夕阳照得像烧红的生铁，我趁着余辉到院子里退远了审视自己的画。

"画室"一词译得太雅。比较接近英文"Studio"的是"作坊"，用白话说就是"干活的地方"——来到纽约，我在不同寓所的窗下摊开家伙将就画了十年，倒也没什么：我从小就习惯干活不一定非得有条件齐全的"干活的地方"。但终于我想画大画（青少年

时画惯大画的旧习居然潜伏到中年)，草图出来了，“想法”接踵而来，自己的寓所是断乎画不了的，干活的地方在哪儿？“Loft”，是做梦，带天窗的画室更是妄想。回井冈山？去拉萨？

后来是原浙江美院的郑胜天先生赏给我干活的地方。91年夏他假加州圣地亚哥艺术学院办了一期暑季艺术活动，招集一群中国艺术家，我也算一个。可第三套双联画才铺开，学院开学，学生返校，我们撤出。住在洛杉矶的老哥阿城接我过去，四米长的大画正好同他家大厨房西墙的尺寸相当。窗外的柚子树雨后落一地果子，阿城特意买来两盏白炽灯方便我连夜作画。那些日子我想起在国中打游击似的作案地点——到美国情形还是一样。大画运回到纽约也没处搁呀，索性存在阿城的院子里。没画室，画也没个自己的家。

纽约是房屋的丛林（有理无钱莫进来），是一片难以测知深浅的生态场：各种人、各种生活方式，各种可能性，包括各类租金。总之，91年底我的美国画友奥尔告诉我时代广场七、八大道之间有一所住满艺术家的大楼，每一画室月租金才三五百元。他独用一间，大半时间要去打工，空着也是空着，他频频催我过去。知青生涯留给我的后遗症（或良药？）可能是对一切不抱奢望。所以有些我以为很难的事忽然如愿以偿，半是机缘，半是有人推一把。那年冬天我取到奥尔的钥匙打开西四十二街二百三十三号五〇一室的房门，经年累月的松节油气味扑面而来。撒一泡尿，点上烟，我在五十平米的屋里坐也不是站也不是，只觉得就像初上井冈山那会儿一样年轻，这是我平生第一间自己的画室啊！

除了苏荷区，纽约艺术家租用画室比较集中的地段是东、西格林威治村、西十四街一带和布鲁克林。地处中城曼哈顿心脏地区的时代广场纵横一二十条街面，既是繁华的商业区，又是百老汇歌舞剧剧场和纽约时装公司聚集地带。然而各种动物总能觅得栖息出没的场所：时代广场西端，七、八大道之间的四十二街，二战前有好几家著名百老汇剧场，夜夜笙歌。60年代嬉皮士运动后不知怎么一来没落了，渐渐成了“成人文化”（即色情业）店铺集中点，也曾是毒贩、流莺兜生意的地段。向西去中国领事馆，朝东进入时代广场，都得经过这条街。白日里看不出什么异常（没有“成人文化”的中国成人倒是常来此地盘桓），晚上呢，其实纽约到了晚上哪儿都难保不出事（中国画家林琳即是在时代广场附近被歹人打死的）。市政府对这条街头疼多年，苦于没钱整治——没钱的艺术家于是钻了这条街房产贬值、房租低廉的空子。

二三三号楼总管巴巴拉先生每天气宇轩昂站在大门口，同时和好几位熟人生客插科打诨兼招呼。全楼共有六层，两架电梯。上下进出的人物看来真是艺术家，准确地说，还未成名发迹的艺术家——疲倦、亢奋；沮丧、骄傲；心事重重却了无牵挂；目光冷漠但眼神热情；懒、随便，又显然紧张而工作过度；气质是单纯的，精神则天然地颓废。美式英文的招呼礼节从来简洁，彼此擦肩而过，门一关，美国所有的楼道差不多全都空无一人。

画画。画室里很快摊的一塌糊涂。记者问培根，是否刻意从画室的零乱无序之中画出“有序”，培根回答：“是”。在画室里能这般理性吗？收音机开着（刚占据画室，接上电源乐音弥漫时，真

自42街由西向东望/1944年



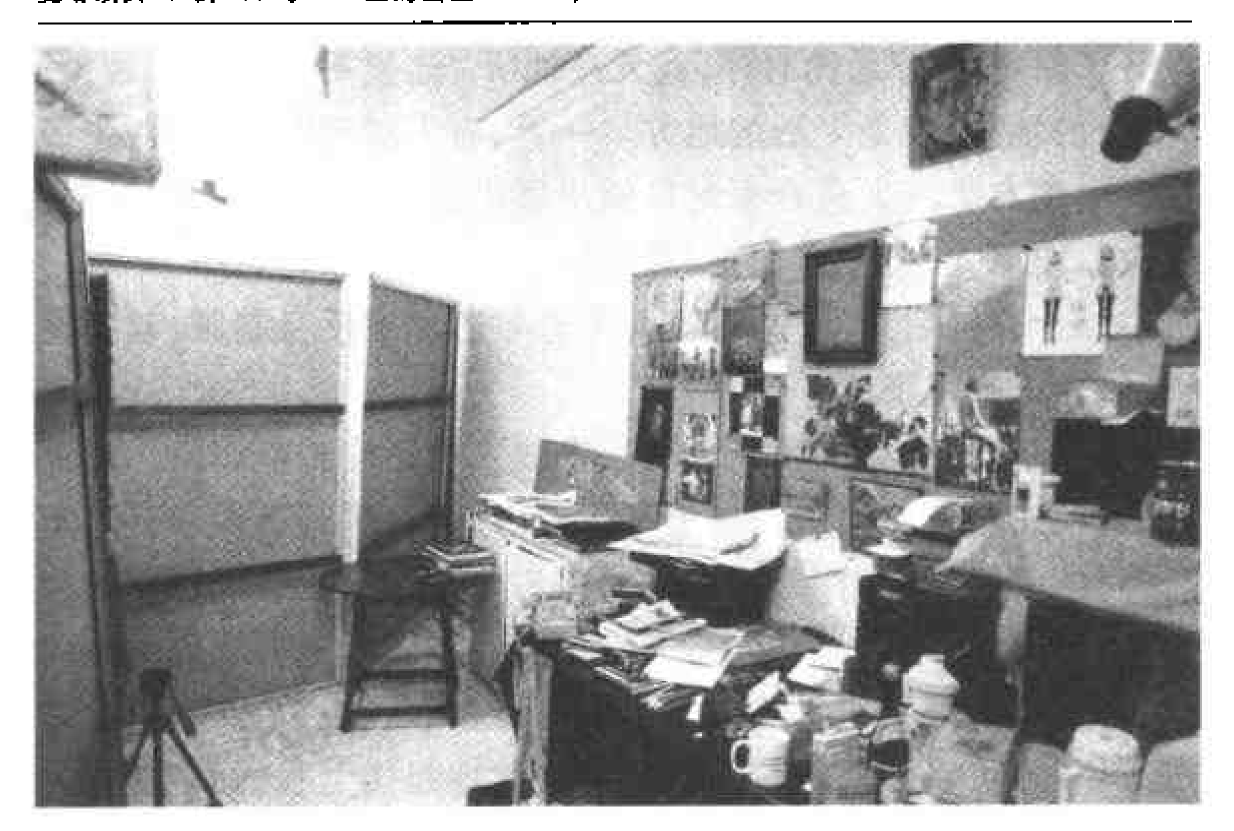
像开了新纪元)。乐曲有序,我无序地听。这里不作兴串门聊天,"干活的地方"就是干活的地方。一天,有人猛敲门,冲进两个警察两个便衣。三人直奔大窗口朝步话机急速讲话,留一位解释:朋友!要抓人,借个监视点,对不起。

二十分钟后,楼下斜对过两个青年已经被反身制服,双手抱头,就像电影里那样。

录像带普及后,四十二街一排成人电影院相继倒闭。看下去,有两座影院的突出门楼上每天聚满鸽子,鸽粪斑斑。有人定时撒食,鸽群飞降街面,挤挤挨挨捣头如蒜(多好。它们用不着画室,也不需要绿卡)。天黑了。下地铁前偶尔会弯进哪家成人商店(这词想得真好)。我也是成人。千万册杂志画报(十八岁以上的成人照片)可以随便翻看,翻着,忽然就想起楼上我的画室,我当天的画——我是谁?从何处来?我在哪里?井冈山、拉萨、时代广场?

居所和画室分开真有道理。松节油气味仿佛催眠剂哄着我进入恒定安稳的工作,工作专注到近于痴呆,快乐的痴呆,以至忘记快乐。累了,醒过来,发现自己睡着了。画室在日光灯下的宁静呈现一片无声的吵闹:这里那里都是被灯光平均照亮的画或画册,所有画面抢着说话。美国的生活教会我如何同自己相处,教会我如何工作(倒不见得教会如何画画)。每次当我买下做内框的成捆木杠背回画室,心里就想:干什么?谁叫我画这么多无用的大画?每次办展览,搬运货柜车停在楼下,几条彪形大汉铺一地家伙包装,我就觉得闯了祸似的。渐渐地,我和奥尔的大画堆不下了。94年,我单独租用楼下的四〇六房间,并铺开画一套十五米长的十联画(真是疯狂)。几年来不少过访纽约的中国画

曼哈顿西42街233号501室的画室/1993年



家来过，登时一屋子北京话、四川话、上海话。在这个陌生地方，他们见到从前熟悉的人。

我已熟悉得仿佛从来就在此地，也将长此以往。一个地方让人踏实下来，只为这里有你摸熟的书画、抽屉，一堆随手拿起放下擅自作案的家当。往昔飘泊粗陋的作画条件变得不可思议。最不可思议的是，如果有一天我失去这画室？失去每天开锁进门，泡上茶，坐下来审视前一天画好的（或画僵掉的）作品的权力？是的，这是我的唯一的权力。恐惧倒还不至于，但决不好玩。单是这许多大画寓所就根本放不下。

好吧，我想：知青日子我也趟过来了，还能怎样？多年来我调动这个念头对付种种挫折，正如那位阿Q，这大概又是知青生涯留给我的良药（或后遗症）——94年夏末，四〇六室的中国阿Q兼老知青（包括楼内的所有艺术家）果然遇到了最不愿遇到的问

陈丹青在画室/1997年



题。

纽约市长朱利昂尼今秋再获连任。政绩：过去四年犯罪率大幅降低（没话说），失业率获得控制（也没话说：艺术家反正从来无业）。还有，悬置二十多年的时代广场整建方案终于在他上任后强力通过付诸实施。钱哪里来？一说是香港财团有巨资介入，另一说很快证实：华纳·迪斯尼集团包下统吃。

都没话说。

巴巴拉照旧站在大门口谈笑风生。大家在电梯里多了一两句对话：听说吗？听说了。规模较大的事是一点点变化的：对街停车场那幅巨大的梦露性感广告拆卸了，接着，门面最大的成人中心悄然关闭（往日生意清淡时，二楼常有舞娘抽着烟凭窗张望）。废弃几十年的剧场"维克托利"和"阿姆斯特丹"被施工铁架包围，开工翻新，周边街面也封锁起来。其实，迹象早已昭然若揭：从93年起，市政府就在这条街举办好几次露天艺术品展示（雕塑、装置、行为艺术），目的就是为了制造文化气氛，让纽约人看看曼哈顿黄金地段这条失落的街道快要改邪归正了（后来当我们抗争时就有人指控市府在时代广场先利用艺术而后驱逐艺术家）。94年春，我窗户对街的大墙画上了迪斯尼卡通广告，那只大白兔造型日后在经济上、政治上的超级势力，轻易打败了楼内全体艺术家和他们的作品。

地皮早就圈了出去，轮到我们的节目只是扫地出门——我的耳目太迟钝了。

入秋的一天，两位男子敲门进屋，西装笔挺，不就座，站着，递过一份"市府开发四十二街计划"知会，附表是长串动迁文件，

内有本楼房号和租户名单，我的名字赫然在目。“下一步我们会及时通知，任何问题请来电话，劳驾，隔壁几位今天进来没有？”名牌风衣、领带、皮鞋，男用香水味隐隐袭来，头发朝后梳得一丝不苟。留下名片后他们离去，转身的动作潇洒而干练，不愧大公司雇员有恃无恐的气派。此后几天这两件簇新的浅亮色风衣在老旧的楼层内飘荡，寻访每道门背后的租户（许多艺术家在外兼职，并不天天来的）。

工作如常。传说怎么也得拖到来年春天。不过很快艺术家们就行动起来。冬初，我被叫到六楼一位来自意大利的女画家画室中开会。那是全楼二十多位同行头一遭会齐，彼此通了姓名，大家看向一位衣履光鲜面色红润的秃头男子。他用坐惯皮沙发的姿势靠在一张铁椅子上，胖手团握，言语清晰，说一句话就目光炯炯环顾众人。他是老牌律师雷康，他说，案子他接了，同时上告市府和所谓整建计划办公室罔顾人权欺负艺术家，上策争取不迁，下策要求赔偿。输，他免费效劳；赢，每人赔款他抽成百分之二十五。

接着商量具体措施。群情激愤。我只能听懂小半，兼以遇到开会我就神志涣散，思想眼睛同时开小差：意大利女画家专画欧美大幅地图，她长得像个吉卜赛人，乌眉黑发，赤脚，脚趾上又是颜料又是趾蔻。瘦高个招集人名叫克里斯蒂，据说是音乐家，又是观念艺术家，蓝眼睛露着忧郁、嘲讽的神色，讲话慢条斯理。大半来者早就面善，在这样的场合，言谈之下情同难友。散会时大部分来者在公诉合约上签字，围着救星兼侠客雷康先生，又聚在楼道里谈了很久，话题早已不是官司，而是哪个画廊的哪期展览——灾难临头的艺术家。那位吉卜赛女画家趟一双用大红绳子

编结的南欧凉鞋,在人丛中无缘无故地尖笑。

此后几个月邮件不断,一类是整建办公室提供的画室出租资料,曼哈顿各地段都有,租金贵多了。另一类是雷康办公室的诉讼报告,并迅即来人登记各位同行的画室私产以便报备索赔。两件风衣又来过几回,询问(明明是催逼)另租画室的意愿。显然所有人厌恶这一对活宝,不久,头儿亲自出马:一位伶牙俐齿的时髦女郎,她略去我的姓直呼名字,接着是飞快的唱歌般的开场白:“我知道,我知道,我父亲也是画家,当然,你们有律师,好啊,非常好!我们谈得很好。”她而且坐下,架起腿打量画作诚恳赞美,叫人很难不相信她。我笑着提到那两位喷香的男人,“噢!可怜的孩子。我简直头疼!但是听着:你难道愿意继续这种状况?”我问什么状况(故意的),是指留下去吗,“NO,NO!”她撮起嘴唇,像幼儿园阿姨那样举起食指左右摇晃,每个指端涂着巧克力色的高级指蔻。

进入95年,我们至少开过六七次会。我心里早已认命。我不是美国人,不像他们从小知道为自己的权力同任何势力争。我一路跟着大家,差不多只为严重的事端总是有点好看、好玩的地方——2月,全体艺术家出现在下城联邦法庭。我迟到,推开某号法庭边门,一眼看见二三三号楼全体艺术家坐在这种地方,恍如目击一段电影情节。法官的老脸总是疲倦而呆板,不看大家。第一轮我们失败了,记得我隔壁的两位阿根廷画家当庭用西班牙语大骂。雷康镇定自若,步出庭外,同克里斯蒂躲到大石柱背后商量。不久,好几位“难友”悄没声退出案子,他们是时装设计师或工艺美术家,必须赶紧找到工作兼营业的去处。电梯忙起来,大件家当堆在门厅等待搬运。4月第二回出庭时,清一色都是

"纯艺术家"。大家坐到前排,神色平静庄重,不像来打官司,倒像是出席葬礼。吉卜赛女画家两眼泪汪汪的,出庭后瞧着春枝绿芽又笑将起来。几天后律师事务所发来信函,措词坚定沉重,要求大家准备长期周旋下去。克里斯蒂原来是个能干的政治家,他同时展开舆论战,包括纽约时报在内的四五家报馆先后登出消息和文评,一致表示同情和声援,从报章缘引的资料,我才知道楼内颇有几位同行成绩不凡,是名牌画廊及惠特尼美术馆双年展的作者。艺术家们向各界散发的传单更是用词耸动,诸如:《四十二街新上演的百老汇悲剧》、《纽约杀害艺术家》之类。我们站成两排在大楼背景前被记者拍照,一位谁也不理,从不参加会议的画家朱利亚(画得非常不错)那天也挤进行列,带着难为情的笑容。

4月底飘着细雨的一天,我们在时代广场发起游行。

艺术家总是像在玩耍。游行前后楼内好比过节,每道门敞开着,大家忙进忙出。克里斯蒂倚在门口问我能否弄到喇叭(我没弄到),三楼那位剃短发蹬军靴,长得活像革命者模样的女画家挨户送发黑色长布条,关照在游行当天从窗口悬挂到街面,并要求尽量带朋友加入。这是我第二回在时代广场游行示威。上一次是为祭悼林琳。下午两点,队伍集合,我回望大楼:楼面一半窗户内的主人撤走了,零散下垂的布条被风雨折腾得不成样子。人倒来了一大群,给警察、记者围着。队伍起动,忽然,从排首穿过来一阵难听而凄厉的钝响:克里斯蒂,不知他从哪儿弄来一支靠旋转刮出响声的木头家伙——笨重粗大,模样像极了中国土制木板机关枪或旧时乡镇的敲更器——他昂然高举,金白色头发逆

右侧楼即我的画室所在／中层尖顶建筑即纽约时报馆／1994年



风飘抖，奋力地、很不熟练地挥舞着，但队伍随即被领错方向，止住，转弯，刮木片声哑了片刻，又复刺耳地响。一片笑声。

自那天以后（我们在四十三街纽约时报报馆门口解散，人人浑身湿透），我再没完整无缺见过坚持到最后的那群人。迁出势成定局，众人陆续动身。好几位艺术家70年代末就在这儿藏身作画，他们是最难受的人。某日在门口遇见六楼那位年长的德国同行（我喜欢他优雅沉静的面容），他站住，和我长久握手："再见了，朋友。我回家乡去。在这儿待了十五年，纽约伤了我的心，我永远不想回来了。"

剩下的蚂蚱都在等候最后的驱赶。夏天。成人商店相继移走，连串门面被涂成彩色的大木板封闭了。四十二街变得陌生空荡，就像爱德华·哈坡尔的那幅名画《星期六》：一排歇业的店铺前空无一人，阳光斜照。我赶制完毕（不完也得完）十联画，初秋将连同所有大画去台北展览。7月的一天，我打开房门清扫画室。一位不认得的中年艺术家走进来，巡视过后，告诉我他叫毕德娄。好，毕德娄。您玩哪一路？"我？你不知道我是谁吗？"（美国人好在直爽。一年后我知道了：他是80年代"挪用占有"大师图像的一位知名画家）真的，我不知道。他于是领我到隔壁四一二房，说他闲租十几年，只为堆放私人收藏。

满屋尘土。在尘土中我如梦似幻看见杜尚先生的两件作品：那只戳着自行车轮胎的高脚凳，那扇连着门框的门。这么说，杜尚同志也得挪窝了。毕先生解释道，同一作品杜尚作过两件（此话倒也不假，现代美术馆的"泉"就是重做的，原件很早即已遗失），他说他是从朋友那儿转手买来的。但愿他的话和收藏都是真的。原来我的邻居包括杜尚的幽灵和遗作：这似乎是为我失去

1994年12月20日《纽约时报》报导42街艺术家将被市政府迁出的消息与评论

The New York Times

TUESDAY, DECEMBER 20, 1994

For Artists, There's No Art in a Wrecking Ball

In 42d Street revival, pioneers get tossed with pornographers.

By JAMES C. McKINLEY Jr.

When Nicolas Rule went looking for his first studio a decade ago, the ramshackle building at 233 West 42d Street seemed a godsend for an unknown painter with no money but lofty dreams.

The street was filled with peep shows, seedy theaters and sex shops, a precarious place where street-corner preachers vied with drug pushers and prostitutes for the souls of passers-by. But the studio spaces were cheap, and the landlord understood the unpredictable income of artists.

"When I first came here, there were hordes of drug dealers chirping all day long outside the window," Mr. Rule, a [illegible]-year-old artist from Birmingham, England, recalled. "There were fights every week. I would be off to the window all the time."

Mr. Rule, who exhibits his work at Paul Kasmin Gallery in SoHo, has managed to survive in the merciless New York City art world, but the building that has served as an incubator for him and dozens of other young artists will not be around much longer.

In October, the State Urban Development Corporation informed the 21 artists, photographers and designers with studios in the building, between Seventh and Eighth Avenues, that it would be razed next year to make way for a hotel and shops as part of the redevelopment of Times Square.

"One day the guys with the raincoats came and handed me a letter," said Ellen Shire, a painter who has a studio on the sixth floor. "They actually wore trench coats."

Historically, artists have always carved out work spaces in New York City's undesirable neighborhoods, only to see themselves priced out of the market when the

Continued on Page B4

画室而及时补偿的一份不大不小的虚荣。

8月初，那位革命者模样的女画家在过道里叫住我，目光锋利咬牙切齿："听着，世界末日！他们通知了，9月20号之前所有人一律迁出。"

也在同一年，母校中央美术学院迁出北京王府井校尉营移往京城东郊。10月，我指的是今年，曼哈顿西四十二街二三三号楼以西至八大道为止所有建筑物夷为平地。东端楼群和街面年来焕然一新，剧场早已开业，迪斯尼集团名下的高档连琐商店、衣装店、礼品部、咖啡馆相继开张，周围簇新的巨幅广告牌铺天盖地。英国航空公司甚至在街口楼顶架设了一部几十米长的模型飞机，机翼机头倾斜着对准街市，看过去英勇而幸福。其它各项工程如火如荼日夜进行，到年底最末一夜，几十万纽约人在广场举行传统守岁仪式时，时代广场确实气象更新——那年秋末

我从亚洲回来，如丧家之犬：画室岂不就是我的家。承画友坦希帮助，运回的大画存在他的画室。无法工作的两个月不知是如何度过的，直到一笔我在年初申请的基金被批准——来自以死去的后现代女画家约翰·米肖尔遗嘱设立的基金会，连同另十九位入选的美国艺术家；致少在这件事上，出钱和领钱、帮助和被帮助的都是彼此素不相识的艺术家。我立刻租下新画室。并非故意，经纪人介绍的处所与老画室仅一街之隔。在十六楼，我从新画室北窗看下去，二三三号楼每个窗眼都瞎了，灰蒙蒙站着等待拆毁。同样的地铁路线，同样的出站口，不同的是画室租金高了将近三倍。起初，好几次我仍习惯地朝老画室那儿走去，就象至今我记忆中的美院方位也还是在东单王府井一样。

雷康，继续办案保持来信。我明白了，他办案子好比我们画画，习性难改。在我早已忘了官司时，赔款于上个月寄到。大伙儿临别留下联络地址，两年来收到过几回展览开幕邀请信，谁呢，想起来了：二三三号楼"难友"，都活着，都在新的干活的地方继续干活。在街上遇见克里斯蒂和女革命家，彼此笑了，谁也没提起那段日子。

我们被撵走了——这在迪斯尼集团的宏图大略看来算不了一回事。在我们，那段日子除了此刻当成写作材料，说实在也他妈的不算回鸟事——请容我顺口带这么一句粗话。

1997年12月

绘画的观众

96年5月,塞尚大展在费城美术馆开幕。

去费城方便,订票麻烦。除了预订日期,还得听从馆方安排进场钟点,观众不能太挤,而外地的观众则要算计来回时间。

占线。老是占线。费城美术馆这样的大户,居然只有一条订票专线。纽约的大馆每有专展,至少两条以上,雇员也多。都是经费问题。难怪美国人说费城没落了。可是要看塞尚精品,全美就数费城最集中,尤其是城郊的邦尼收藏馆,连欧洲人也得专程来拜,譬如这回大展,年初在巴黎开办后,径来费城,倒好象费城是塞尚的娘家。

6月底,还是占线。7月初全家回中国,机票早订妥的。在纽约,光是华人经营的旅行社就有上百家——旅游生意到底比文化生意做得好,也好做呀。

回到中国,我就忘了塞尚,忘了美国。晒在京沪尘土飞扬的马路上,感觉是根本没有离开过。

8月下旬。回纽约翌日,刘索拉来电话。他们夫妇俩隔天要去费城看塞尚展,邀我同行,行程安排是下午先往普林斯顿大学斯丹利先生家作客(票就是他弄的),傍晚同车去费城——票子

规定六点进场。

得来全不费功夫。第二天我们上了去普林斯顿的火车。

索拉的丈夫阿巴斯任教香港大学比较文学系，常来纽约，同研究卡夫卡的斯丹利是老朋友。一小时车程，我们小半在谈这位教授的婚姻。下午将见到的第五位太太是德国人，据说斯丹利相中她是为一房19世纪古董家具的陪嫁，她呢，大概就为夫家的这份教职吧。事成，斯丹利给阿巴斯去电话："家具快运到啦，可是老天，人也一起跟来！"

两点。斯丹利到站迎接。他五十开外，长得活像指挥家伯恩斯坦。他开口就是笑话和双关语，善戏谑的中国人自己并不笑的，斯丹利正相反，倒也照样逗笑：他先是一缩脖子，旋即就笑得没声音了，快要晕过去的样子。他也像伯恩斯坦喜欢大幅度耸肩，耸着，说完很长一段话，这才把肩膀放下来。

秋初天气，树叶还绿。他家在小树林子里，古董家具正隐在树荫投入室内的绿森森的幽暗中。家具也多绿色。欧洲人善用各种灰绿，同银色、暗红、乳白配在一起，显得饱和而克制。女主人意态娴静，面容像只鹦鹉，眸子灰绿色。她也是个笑话家，只在丈夫无声的噎住似的大笑之间插进几个单词（女中音，德国腔英语），就能引得满桌大笑（索拉本来就爱放声大笑，高音），她自己则神色安然，隔着桌子问我画些什么，去过欧洲没有，说她也有个女儿，在维也纳上大学，她自己弄摄影，名字叫瑞吉娜。

四点钟我们移到后院坐。斯丹利指着林子另一端人家，长篇大论诉说同那家人的纠纷。中国此时是凌晨，"时差"开始发作。我于是请瑞吉娜给我看她的摄影作品。我不喜欢美国的树林，那只是植物，不是农村。塞尚在这儿会有画兴吗。不过他似乎不在

乎景致,他画的景,别的画家未必肯坐下来画的。

从普林斯顿去费城,一路夕阳。才不过几天前我还去了北京燕郊,大片玉米地,雨后牛蛙轰鸣。有人问塞尚最喜欢什么气味,他说,田野的气味。美国田野没有气味。在美东地区根本见不到真正的田野。

座落在高坡上的费城美术馆岿然在望。塞尚从未来过美国。德加来过。在馆外有喷泉和纪念碑的广场上,特意为塞尚专展划出大片停车场。时差的倦意加剧,叫咖啡来不及了。六点进场,我强打精神。此地习惯,如果结伴逛美术馆,除非众人存心在进馆后继续痛聊,通常各人自便。斯丹利建议八点半在前厅右翼那尊罗丹《三男子》铜像下会合,然后一起晚饭。

好习惯。我喜欢独自看画。五分钟后,我们就在展厅人丛中分开,隐没了。

散在欧洲各国,包括前苏联的塞尚藏品,差不多都借来了。见到殊少付印的作品(熟识的画家忽儿陌生了),见到名震画史的经典(总算验明正身),是看回顾展最快意的事情。观众拥挤,个个缓慢移步象在梦游。音乐会场的大静之中,难免有人咳嗽,重要的画展即便随时听得喃喃低语,却是一片寂静。在第七展室,塞尚五十岁前后那四幅苍老丰腴的静物分别悬挂在四面展墙上。人眼可以同时瞥见好几幅画,但脚步迟疑——先看哪幅?仿佛一场耳提面命的教训即将开始,又像是终于面晤单恋已久的人,这时,不是你在选择,而是它在夺取你的目光和神志。纽约有位抽象派老将回忆初次拜见毕加索的《格尔尼卡》,只看一眼,

他就反身跑出展室，忐忑良久，这才回进去细读。

塞尚这几帧静物的尺幅不大（其实所有的画都是“静物”）。怎么办，时差逼得我头晕，不得不坐下来闭目休息片刻。《水浒》里写的迷魂药效，恐怕就是时差的感觉，脑筋混沌，双眼干涩，意识沉下去，沉下去。或许就是经典造成这轻微而明确的晕眩？再说展览限时入场，成百上千人远道而来，分批进场风雅两三个钟头，观看于是变为一项任务，一项过于郑重其事的仪式。萨特说，挤在音乐厅听音乐是荒谬的，音乐该独自倾听。绘画呢，同绘画的相处之道，最好是朝夕与共，经年累月，不必用心看，不必多看（经过，抬头，画在看你）。

今晚眼前的这些画曾天天同塞尚耽在一起。我看过在普罗旺斯老头子画室里拍摄的记录片，只剩遗物了。“他每天工作，非常非常孤单。”解说员是好莱坞老牌明星道格拉斯。美国《室内陈设》杂志常刊印亿万富翁家藏名画的专辑。那才叫“金屋藏娇”，在客厅、书房和同样豪华的过道或浴室里，墙上挂着马蒂斯、毕加索，还有塞尚。不过对这类高尚其事的文化活动，我们理当心存感激。我们是公众（画布有知，终日面对公众，它可疲倦？），此刻趁着名典近在咫尺，好好看吧——“欣赏”是个什么也没说出的词。“解读”是个好词（好词立刻就被用滥）。“凝视”比较准确：静静地，狠狠地看，目不转睛。你在想吗（画只是“通过”眼睛）？其实是在发呆。看来大匠师的回顾展就是迷魂药。晕眩，是竭力试图清醒的意思。可是在伟大的艺术面前，清醒无济于事。

回顾展也有功德无量的一面。作者复生，真该自己来好好看看。他想必从未如此巡视自己一辈子的作品：他也会暗暗惊讶这么多作品全是他独个儿画出来的，好像有上百个塞尚，每幅画都

有一个他在，一笔笔停着，凝视着我们这些陌生人。我们谁也不认得塞尚先生，就像他无缘见到他的观众。第八、第九馆的画就是他的晚境了。好几位大匠师的晚期作品看去像是疯了（当然也可以用"崇高"、"升华"这类字眼）。"疯"，是不是指出离常态？中国画的最高境界据说是"炉火纯青"。阿多诺说：晚年的作品乃是一场灾难。

出馆。照例是专展礼品部，灯光大亮、人声嘈杂。除了他的画册（平装、精装），照例是将他的画面所制成的商品：大幅海报、中型画片、小画片、明信片；带镜框的、不带镜框的；幻灯片、录像带、拼贴玩具、魔方；画家故乡风景摄像集（重拍被画过的实景多扫兴，实景照片就像被画吐弃的渣）。当然，还有纪念章、领带、胸针、耳环、项链、手饰、丝巾、浴巾、磁盘、陶器等等，等等，全印着他的画（面目全非，可不是他的画又会是谁），或他的签名手迹（字迹蜷曲着，伸缩在丝巾浴巾的皱隙之间）。

奇怪。时差的苦倦忽然消散。精神抖擞。

罗丹《三男子》足下空无一人。我不戴手表，想必早过了约定时间。警卫正在收拾入口处甬道两侧的丝绒粗绳。费城我熟悉。很快找到火车站，刚开走一班，下一趟将近零点。我走到站外抽烟。夜凉沁人心脾。要是在有蛙鸣有气味的田野该多好。

第二天打电话向索拉报告。她说，他们出馆后在一家土耳其馆子晚饭，说了好多笑话，并去斯丹利家过夜。在二楼书房，还为我安排了床铺。她问我画展观感如何。真的，除了时差的困倦，以及在那几幅静物画前努力睁开眼睛的记忆，我不知道还能说些什么。

喂！塞尚，塞尚先生！你好吗。我来看过你了。我们诚心诚意来看过你了。

1997年6月

回顾展的回顾

现在与国中同行聚会闲聊，再来絮叨西方美术馆的见识，不免有点迂：出去开过眼的同行早已不在少数，未曾出去的虽然还很多，将来总还有机会吧。何况国外画展来华的次数毕竟有所增加，我们眼界渐开，终于不再象过去那么匮乏了。

触目所见，最多的恐怕是各种文字与图片的讯息。**讯息不等于眼界**，然而却足够搅扰众人的心思。最近给叫回美院带几周课业，同学们就闪着困惑而茫然的眼神发问：选择太多、思想太乱了，怎么办？怎样走下去？这问题问得固然好，可我去问谁？教室里的画法、想法可真是纷然杂陈，在三十多枚画架子前被同学拽着干讲道理，直讲得我唇焦舌敝急不择言，这才痛感咱们的京城要是有那么一座像样的美术馆，里头来胧去脉秩序分明地陈列着"古今中外"的好东西，让学生随时能够走进去、静下来，仔细瞧瞧慢慢琢磨，给想学样的学样，要叛道的叛道，那该多么省心而奏效。传说朱耷曾特意关照画坊的裱工，说是董其昌的画要是送来装裱，务必通知他去看。仙人如朱耷，尚且如此，我等凡胎又靠什么开悟，凭什么长进？

明末的画坊，于朱耷便是小小的美术馆。老董的画一回回送进来，岂不就是个人画展。在纽约我看了八大和老董的专题回顾展，各有上百幅画挂出来，比我在国中所能见到的这两位大匠师的画要多出好几倍。人在异域而能这样的拜访老祖宗，则欧美绘画的家系家谱，至少在数量上就可想而知。但那是美术馆里的美术史，不必由我来说，咱们画画的，看美术馆的名篇巨制也好，看画廊群的各路英雄也罢，终于是个反身自省，何以自处的问

题:“怎么办?”,“怎样走下去?”——以我在外面年长日久看到现在的体验,美术馆、画廊群固然值得看,但受益最深的却是个人回顾展与专题展。而出不了国门,或出了国留不长久,要说遗憾,就是没法子看到这两类连西方人也不愿错过的特殊展览。诸位假如有兴趣,我这就试着写它出来。

然而还是文字讯息。怎么办呢。眼界不到,我们暂且只能“以茶代酒”,与文字的讯息相妥协。

在我所读过的国中的美术文论中,关于西方美术馆、画廊,以至单个、单项的艺术家生平与代表作的报导,已经很不少,专写回顾展的文字似乎难得读到。什么是回顾展?它与个人展的性质、功能作何区别?什么是专题展?它与通常的馆藏陈列在意图、效果上又有哪些不同?

其实美术馆藏品展、个人展、专题展,中国都有,但目下尚处于良莠芜杂的“陈列”状态,缺乏历史的脉络,看不清办展的焦点。国外画展虽然来得也算勤快,总有不得要领之感,不看倒还仿佛清楚,一看反而迷惘糊涂。这里的因由说来话长,牵扯到国中文化格局、文化条件诸多问题,要言之,展览并不是将画挂起来了事,而是为什么要来办展览。在当代西方,如何策划展览是一门学院的专科,一项庞大的专业。美术馆的固定陈列取决于馆藏的多寡优劣,或随年代、经费与藏购的机缘而渐次增添,在运作和实力上是相对静态的、被动的;个人回顾展、专题展则取决于主事者的水准、眼光和气魄,调理历史的脉络,顺应文化的势态,拨动时代的流向,其策划与谋略自当积极而主动,在当代西方文化活动中诚可谓长袖善舞,扮演着重要的角色。

美国东岸最重要的美术馆每年推出大约二十项左右专题或个人回顾展。有的单项耗费无算(动辄上百万)、策划经年(现代美术馆为毕加索、勃拉克立体主义展筹备近三十年)、牵动四方(一位画家的回顾展常得向各国美术馆或私人藏家商借作品)、一票难求(观众必须提前一个多月订票)。开展了,电台广播、电视报导、街头地铁图片广告,参观者则挤得赶集似的。

这些都不在话下。回顾展,我以为对我们最珍贵的“再教育”,不在于这位艺术家做了什么,而是他的所作所为在历史中的意义和位置;也不在于

呈示他如何画画，而在做一个艺术家是怎么回事，是怎样一个**过程**。那不是一个天才如何自我表现，而是如何**自我完成**；专题展的专题，也不仅是集中一个流派的作品，而是呈现这流派的源起和影响，它与其他流派的**关系**，尤其是，今天它仍在向我们掀动什么**问题**，这些问题在当初可能毫无端倪，唯在这流派消失，几十，甚至几百年后，这问题才在新的文化景观中浮现。总之，逛美术馆，是观赏、开眼界，是人生的良辰美景；看回顾展，是思考、领悟，是我们常说的温故而知新。

不同的回顾展很难比较，不像看通常的藏品陈列可以带着个人的偏爱，好恶和取弃。回顾展是知性的，它不一定证实你已经知道什么（大部分都是名满天下的画家），而是为了提醒你所并不知道的（名家或画派在回顾展里会显得相对陌生）。回顾展也无意给予定论（有资格的被回顾者早就有所定论），反而是为了在回顾中再度发现并提出问题（被回顾者的价值就在于总能蕴蓄着有待开掘的问题）。回顾展的内容是严谨而准确的，编年、考证，组合，分类，在在有根有据，回顾展因此能够起到客观而开放的效果：事实越具体清晰，证据越详尽难得，越不易构成教条，越具有被每个人以自己的方式介入、判断的可能性。美术馆的通常陈列多少有所侧重，缺失，不完整，必须靠某种安排予以平衡，因此讯息和效果难免是局部的，片面的；回顾展的意图是尽可能减少人为的意图，淡化既有的宿见，以尽可能完整无缺的面貌，使观者更自主、更真实地面对艺术家。比较之下，美术馆的画是在"接见"观众时**呈现、表达**自己；回顾展的画却是在同你的"交谈"中**暴露、交出**自己。回顾展是最高、最麻烦、最理想、最原初，也是最朴素的展示方式。

十六年来，我记不清看了多少回顾展——以下开列一份我尚能记得的回顾展"菜单"，即兴回顾一番，姑且算是闲扯、聊天，不敢当作是评论。其中的画作我尽量少作描述，因为我不能代替诸位的眼睛。我不曾参阅各项回顾展的目录与说明，又从来在书堆里修习过美术史，所以尽管在学术与资料的严谨度、准确性方面刻意闪避，信笔书写之际仍时时感到愧对于高明的专门家：在展厅画前，我不是学者，而是一位与大师素面相对、目瞪口呆的读者。这里提供的**偏见**，说的好听一点，也就是我私下的**心得**。我已记不

席里柯晚年古装自画像

得在现场或出馆后自己想过些什么，所以这是此时此刻的回顾。回顾展能在心中延续相当久长的回顾功能，以致真的变成个人的**记忆**和**思绪**，但我不知道下面将会说出些什么来。

《乔其欧·德·席里柯》



82年元月。纽约现代美术馆。这是我初履美国遇到的第一个回顾展，我去早了，从隔开展厅的屏幕缝隙中，我瞧见展览在布置中。那时我甚至不知道这叫作回顾展。几个月后再去，正赶上展品下墙装箱（岂非眼睁睁看着盛宴散席）。但我目睹当时后现代绘画中席里柯的广泛

影响，他和毕卡比亚可能是给予80年代新绘画最多启示的两位早期现代主义大师。几年后，佩斯画廊展出《安迪·沃霍 Verso 席里柯》专题展（“Verso”可译作“针对”），其中有沃霍仿制席里柯的画作，旨在模仿、复制、剽窃这些老问题中搅拌出新的意思。后来，我在罗马和米兰看到了大量席里柯的作品，前期后期两回事。杜尚总是点到为止。他说：“席里柯的崇拜者无法追随他，于是断言他的第二种样式丧失了前一种样式的生命力。不过，我们的后代也许会发言的。”

我就这样糊里糊涂错过了西方现代艺术后代们在80年代郑重其事的发言。不过我不是他们的“后代”。我只是一个外来者，旁观者。

《梵蒂冈美术馆收藏》

作品多的好比一座美术馆。隐约记得拉菲尔十八岁时的画，卡拉瓦乔的《基督从十字架上放下》，最记得希腊罗马的雕刻：原来男子的裸体可以雕得如此矫美妩媚，石质如此空灵，纯粹的形状（脚趾、腰腹、颈脖后的卷发）如此形上。89年访梵蒂冈，想起当年借给纽约的展品数量，怎么比喻呢，就像从池子里舀一瓢水。

《地狱之门》

难得的单件作品专题展：为《地狱之门》所做的各种草稿、小泥雕、放大而弃置的废稿。美国有的是罗丹作品。除了他的纸本

速写，我很快就不再喜欢他。太多线条，太多绘画性，太19世纪。想起李斯特。

《印象派联展百年纪念》

1986年。华盛顿国家美术馆。为纪念印象派同志1874至1886年在巴黎自行举办八次联展一百周年。该展组办单位从国际范围商借作品，将八次印象派联展以尽可能准确的方式复原为百年前的模样。雷诺阿的孙女，塞尚的孙子，均专程来美，站在各自的祖父的画前供美联社拍照，验明正身似的登在报纸显著地位。塞尚的孙子长得活像他爷爷，秃顶，留一部胡子。

大致还是那些人，那些画——印象派史，我们熟悉得快忘了，印象派的画，也已熟视无睹。但这项大展成功地使印象派陌生起来。声名最响的六七位（全世界的美术馆都供着他们的大作）忽然分散了混在至少十位以上二流三流的同代画家中：巴齐伊是首展元老，画得好极，但死得早，作品有限。那个拥有造船业的阔人开依波特，业余画家，印象派的老票友和终身死党，却画了许多画（也极好，如《刨地板的人》、《雨中街道》），尺寸巨大，在头三四回展览中十分抢眼。其余人，在印象派画史中都有名有姓，但既没见过画，又只留意最重要的那几位，所以了无印象。此番初次照面，他们的生面孔反而掩了名家的熟面孔，摄取了（也分散了）注意力。一注意，发现也都不是等闲之辈，只因名家太强，在历史上给挤得面色苍白了。莫奈、毕沙罗、塞尚、德加、雷诺阿、西斯莱，固然是前几回展览的中坚，但几乎形同陪客，加上还原旧貌，不少名家的平平之作更难说怎样高明。其实，那是我们

看惯了他们在美术馆至高无上的位置，当年的布局和阵容才是本来。

本来怎样呢：互相帮助、吵架；彼此支持、作对。这从展览的出席或缺席人名中一望而知。塞尚仅参加了两回就再没掺合进来，龙头老大马奈的画一幅也没有，他鄙视沙龙画家，却只认沙龙展。除了德加、莫奈、毕沙罗、莫里索几位全程参于，期间进进出出的原因要不是核心成员各有打算，要不就是各人拉来的朋党，经过争执和妥协一回回凑人数。水平、作风触目地参差不齐。“您难道邀请这种人进您的家门？”刻薄的德加对阔人升依波特提到莫奈和雷诺阿时甚至说过这样的话。最好玩是名家的画全都在20世纪配了高贵的镜框，给好人家领养了似的，被历史冷落的老同志却依然裹着旧“行头”（倒也看出那时的展览的原样）。记得有一幅干脆“赤膊”，收藏编号的印章也露在外头，显然平时撂在仓库里（一百年后又同老朋友汇合了）。最后几届展览已经面目全非。小伙子修拉、疯子凡高、狂人高更、侏儒劳特莱克一一挤了进来（沙龙轮不着他们，也没别处可以展览），显得又粗暴又滑稽，要不是挂回原先他们冒出来的展览，这些画平时在各国现代美术馆墙上被今人瞻仰着，不知有多神气呐！

最后大家散伙，拉倒。“革命尚未成功，同志仍须努力”。1980年凡高自杀了，修拉、劳特莱克、高更、西斯莱在往后十几年间相继过世。1874年大伙儿闹起来时（都已画出了那些“历史性”作品，都默默无闻画了十年二十年）在三四十岁上下，1886年后，进入中年、晚年。照直说，其实印象派的罢展是失败的意思（简直可说是完蛋）。当雷诺阿说“等我买得起牛排，我的牙已经掉光”时，年历已翻到20世纪了。然而20世纪所有绘画革命的祖师爷

在一百年前那些个零乱的展览中全到过场了，每个人果实累累。

那是给我印象最奇特的一次回顾展：不是因为画，而是历史的在场。异常真实地，观众似乎变成上个世纪的巴黎公民：眼前，这帮家伙不是日后美术馆墙上的大师，而是真的乌合之众，设身处地站在当年沙龙的主流立场，他们在1886年前后折腾的那些事，除了怪异杂乱，扰动视听，实在看不出什么光荣。

历史无情。回顾展有情。我们呢？十几年来，我们中国艺术的新团体、新潮流、新运动一上来就挑明了是在“写历史”，才开张就很光荣，又是座谈会又是出专集。真的，我们比印象派傻瓜们聪明多了，我们比历史还聪明呢。

《巴尔蒂斯》

文化艺术的改朝换代总会留下一些高傲的“遗民”。巴尔蒂斯今天还活着，据说他给亲爱的中国艺术家们写了一封公开信，顺带又将西方现代艺术诅咒了一遍。走进大都会美术馆他的回顾展的巨大展厅，1984年，当然，我给震住了。又是一位大师。以前我不知道他。

一位僵硬、做作的大师。固然，巴尔蒂斯僵硬得高贵大气，做作得既诚恳又卓越，但我总不喜欢他。佛朗契斯卡、库尔贝、塞尚，不是他刻意学他们，而是他终生以每一笔对这三位巨匠表达固执的尊敬和追念，并玩味其间。中国元代以后的画家倒多的是这种自觉，但比西方人来的自然、自如、自在。纽约批评家优登凯尔玛说得中肯：“将少女的闺房题材用巨大的英雄式的尺寸格局

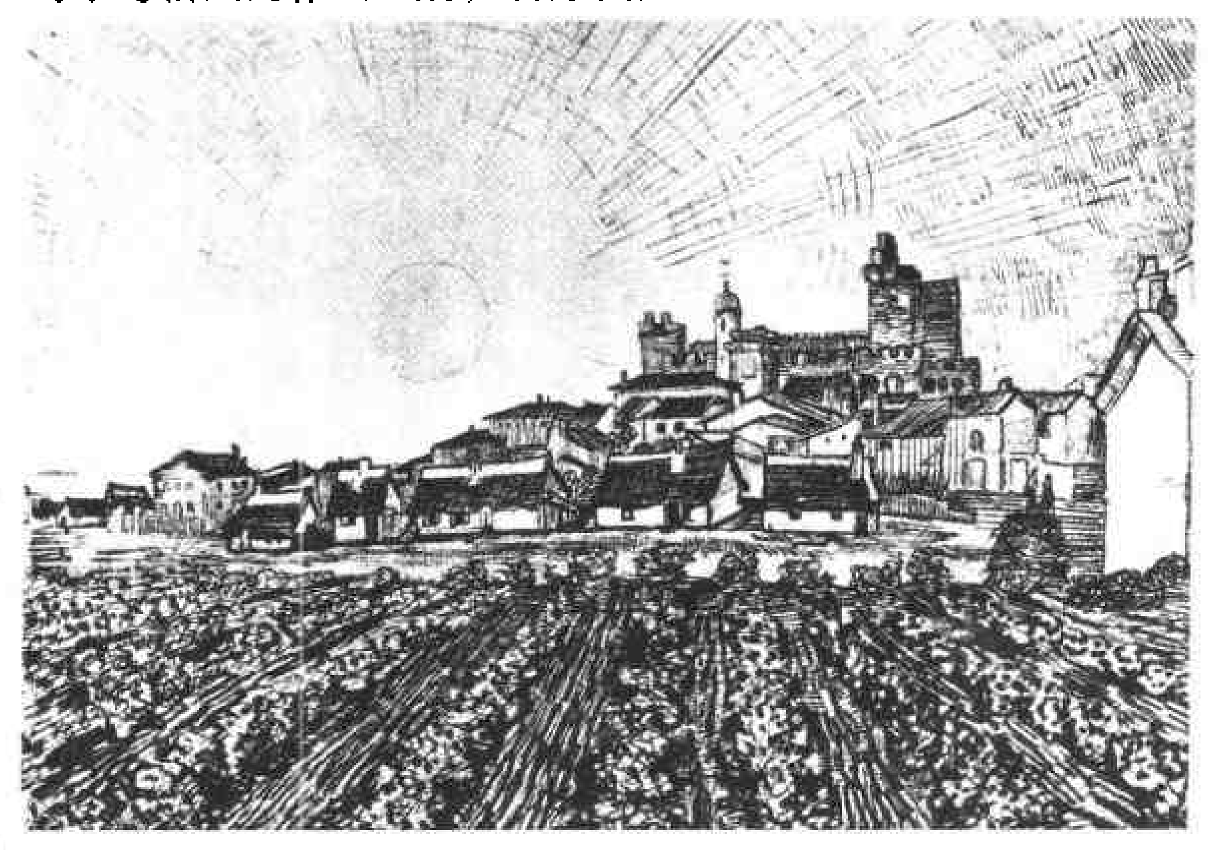
《THE SUN RISING BEHIND MONT MAJOURS》/凡高作品

来表现，巴尔蒂斯因此放大了他的艺术的不自然。”

但我敬服他的骄傲，全然不理会所谓时代，不屈服于所谓流行的那份骄傲。不少“前卫”人物跋扈、势利、精明，但内心并没有骄傲。我也喜欢巴尔蒂斯颓唐风流的相貌，法国人才会有这种气质，也只有法国人抓得住这气质：看过布列松为他年青时拍的那张照片吗——回过头来，很瘦，叼着烟。

《凡高在阿尔》

凡高同志犯病时弟弟安排他到阿尔地方待了一年，凡高密集画出了他一生最了不起的画。他的画我们眼熟能详，但一一查对了每幅画的作画日期，我着实给吓坏了。



小标签上的日期显示，这些美术史的瑰宝——向日葵、卧房、橄榄树、田间日出、自画像(最有名的那几幅)等等、等等——竟是一天一幅，或两三天一幅的速度连接不断地画成。怎么知道呢，凭这位疯子的日记。这是我见过的绝无仅有的展览标签既注明年份、又注明月份和单数日期的个例:我们好像大大跟着他的作息、收获,一如归猎之后清点猎物。10月,高更来到阿尔,于是两人一起写生，高更那些天的画也挂出来。很快两人吵翻(凡高爱着高更),后者走了(凡高割去右耳)。秋冬。凡高继续画(那幅耳朵包着绷带的自画像)。天冷了，他在屋里临米勒或德拉克罗瓦。

后来野兽派和抽象表现绘画竭力使用色彩,攻击视觉,但谁都无法像凡高的色彩那般搅动人的神经。现在这么多他的原作仅尺寸之隔逼视我的眼睛,带着每幅画右下方雄辩的日期标签,岂不令人晕眩。这是我看过的唯一的回顾展仅只回顾一位画家度过的一年四季。

《米勒——印象派的种子》

1983年。波士顿美术馆。除了《拾穗图》,其余重要作品差不多都来了,《晚钟》原来小极了,人脑袋只有无名指甲那般大。

要是在中国看到这个展览，我大概就昏过去了。米勒在中国重要,远因似乎同早年留洋前辈带回来的意识形态有关(日本人也格外推崇米勒);近因则同文革后美术圈内普遍的反省意识有关。本世纪初,当法国政府从美国人手里高价买回《晚钟》时,巴黎人还游行庆祝呢。此后,米勒在西方美术史的地位就很弱,

很边缘。而当我在纽约初见米勒时，出于意料之外：过去对他的无限崇敬瞬息降温了。

不是不喜欢，也不是米勒画得不够好——没有人可以替代



他——而是看米勒反而看到了**我们过去的认识和眼界**。要说画农民，德国的丢勒，弗拉芒克的勃鲁盖尔，荷兰的霍克，还有同是法国人的勒南兄弟、拉图尔，都各有境界。就画论画，米勒的画意、画味真的不再那末吸引我了。为什么我们格外推崇米勒呢，因为他在中国、苏联，代表了一种创作的道德，一种“普罗大众”意识形态，在关于为艺术而艺术还是为人生而艺术的长期论争中，他，还有伦勃朗，都被左翼的史论认作绘画中**道德的化身**，曾是矿区布道者的凡高将这两位先师奉若神明，而米勒则将米开朗其罗奉若神明。达里说过一句耐人寻味的话。他说，米开朗其罗活在20世纪，一定是个激进的社会主义者（这话是达里说的，也耐人寻味），而米勒生前即曾被攻击为危险的社会主义者。

我来自社会主义国家。米勒在我的国家是一位远在资本主义世界的“社会主义”大画家，可是社会主义国家没出过一位油画家能与米勒比肩，除了那位资本主义国家全然不知，也不想知道的苏联农民画家（身兼集体农庄书记）普拉斯托夫（他呈现另一种境界）。今天，姓社姓资在我的国家已经不再争论了（或者说争论的方式、后果大异于从前），一如艺术的为人生还是为艺术在西方也不再争论了（哪种艺术无涉“人生”？又有哪种艺术可以无视“艺术”？）。米勒，在公元1983年，在美国，忽然缩小为一粒种子，又放大为一位印象主义的先驱：印象主义在当年的论争中算是典型的为艺术而艺术的“资产阶级”艺术，那么，“社会主义”画家米勒被资本家们平反了？而社会主义国家的艺术家们，就我所知，如今很少有人还在乎，还崇敬米勒这个名字、这类艺术了。

这些问题，是不是值得写一本书？

或许回顾展的组办者没有别的意思。80年代我所看过的关

于传统绘画的回顾展都去除了种种意识形态，都尽可能在过去的大师那儿发掘一点剩余价值——米勒，带着他的一堆孩子种地画画时，绝不会想到这么多捞什子（他想到的，也不见得是后人说出的那些意思）。最动人的东西艺术家自己未必“想”到的。我瞧着他画的麦茬、青草、茅屋的阴影、春天的太阳，还有羔羊般依顺沉默的农家女孩，从中寻找“印象派”的影子：是有的，尤其是光。有一幅晚年的很少被印制的小画画着海边的朝阳，甚至有光辉从正面照来的刺目感，简直像凡高（应该是凡高像他）。但我心里知道，人只有在忘记艺术，真的被阳光欣然感动的那一瞬，才会画出这样的（叫做“印象主义”？）神品。

其实，每一位巴比松画家都半自觉地是一粒“印象派”的种子，因为他们都不知不觉地被朝阳感动过，就像在巴比松之前的一代代西方油画家都曾画过刺目的阳光（只是手法和效果不同），在画史上都可以看作是种子的种子的种子。

不过以上扯淡全是此刻的思绪。那天我在展厅里只是感动，羞愧。

我曾自以为了解米勒，并仿效他。米勒谦逊朴素的上百幅小画绝了我描绘农民的念头。他的一生，他的性命全在这些小画中。我被指令像模像样地扮演过几年农民。我倒也诚心诚意试着画过几张油画。现在我远离了土地，站在一个叫作波士顿美术馆的厅堂里，面对一位死在自己土地上的真的农民画家。好好看看吧。

《蒙德里安》

89年（？），现代美术馆。我总不喜欢康定斯基，可说不清理

由。我喜欢蒙德里安,也说不清理由。喜不喜欢不需要理由,我初见蒙德里安的小画就被吸引,什么是绘画的元素和原理:空白、局面、原色:让过去一寸,又让过来一分。我自己下辈子也不会作这种事,可我们动笔画画,元素、原理就跟在旁边。

多年后读罗兰·巴特晚年谈论摄影的著作《明室》,他分析柯特兹为蒙德里安先生拍的一张相片时写道:如何具有睿智的气质而不想任何睿智的事?什么意思呢,巴特的话常常既是答案又是问题。我心里关于蒙德里安的谜(或谜底?)因此闪了一闪,但还是没有言辞。

绘画至少**不是答案**。纯粹的绘画只是呆在那里,由人呆看,看呆。

那项小规模的回顾展还陈列了复原后的蒙氏的画室。

《柯柯希加》

哥根海姆美术馆。他是表现主义中我最喜欢的画家。特别是中年后那些当场写生、画面纷乱潦草的大风景。我以为比他早年的,后来在现代美术史很著名的那些画更率性,更自发:他似乎不再多想"表现主义",因此反而表现很好。

后印象派之后,许多新流派的早期作品主张太强、表情太多、用力太甚:野兽派、立体派、未来主义、表现主义,好就好在揭发新的教条,的确新颖,的确有道理;但也就不舒服:太兴奋、太自觉。退远了看,难免张扬教条,像是强扭的瓜。印象派一上来的那种不规矩是半自觉的,知道要怎样,又不太知道倒底要怎样,退远了看,有种**过程的美**。

《卡拉瓦乔》

天才降生的年代全凭天意。论辈份，卡拉瓦乔可说是文艺复兴的末代遗孤（他的老师自称是提香的弟子，渊源不够详确），又好比巴洛克画家的叔舅姑表（他仅比鲁本斯大几岁，而绘画的谱系却算是上一代人）。他的大画兼有早先意大利绘画的仙气和后来西北欧油画的俗气，站在他前后两个世代的宗师之间，巴洛克画风难得他那般神秀，文艺复兴前辈则不像他那股粗野。美术史各大时期的分划，在书本上是年代数字，在美术馆内则见画见人。十四五世纪意大利绘画馆件件画作古色古香，穿堂过室逛到卡拉瓦乔的画前，新颖醒目，有种过去时的"当代感"。但凡古典绘画中的"前卫"人物都有这种独往独来的气象，如芬奇，如米开朗其罗，如格列柯。卡拉瓦乔生不逢时（或相反，生逢其时），似不如前几位高迈而灿烂。不过自我看了他的回顾展之后，窃以为他的艺术寿数曲折绵长，竟或在当今仍有活的意思在。

那幅巨大的《鞭打基督》，画幅下端几双等人尺寸的大脚正与我视角平行：形线典雅，直追希腊传统，但卡拉瓦乔画出了这脚上肮脏而美丽的泥垢。他画的钉刑、杀头、殴斗均是圣经上的老题材，但到他这儿忽然"真实"了：明暗光线的统摄配置不再像文艺复兴期绘画出于假设的、理想化的意图，人物动作也不再过于姿态化：卡拉瓦乔好勇斗狠，犯过人命案，他画打架或真地同人打架时，都忠实于肢体暴力的视觉经验——所谓"写实主义"绘画的那么一种"**据实陈述**"，在欧洲画坛上其实远自卡拉瓦乔始（今世电影以意大利首开"新现实主义"端绪，迳取生活细节，

与他们的祖先精于直观，大有渊源在）。后来西北欧油画渐盛，鲁本斯们又将文艺复兴崇尚而铺张的遗风演绎了一阵子，到伦勃朗辈瞩意写实时，卡拉瓦乔早把事情做在前头了。

一位罪犯模样的屠夫，几位娈童般的美少年，再三再四当他的模特，他能将屠夫的粗鲁形象赋予庄严感，又画出他对美少年一往情深的肉体欲念（同两位同性恋先师芬奇、米开朗其罗相较，他在创作中的自白更其勇敢）。这位四百年前的前卫画家居然有种气质直通当今后现代艺术的性格：大大方方地媚俗，官能和精神不必刻意冲突，颓废加上勇气，不作标榜的特立独行。可惜我无法描述我在这儿看到的无数后现代作品，卡拉瓦乔是这些作品中的一个来自古代的幽灵。毕加索骂他是个伤感主义者。毕加索是对的，因为他全然站在早期现代主义排斥戏剧性、抒情性的立场。许多大师生逢其时，虽高瞻远瞩而终究属于他们的时代，时代一过，他们古了、隔夜了（包括毕加索）。卡拉瓦乔的风格有种伟大的不伦不类：他的意大利前辈比他俊雅、神圣，他的巴罗克晚辈则比他开阔、辉煌。缺乏朋党和派系，卡拉瓦乔因此未有确凿不移的历史位置，也因此难以被钉牢在他的时代。这样的人物要么易于被忘却，要么相反：后人会一再看看他，想想他。他的强烈的光暗对比日后由伦勃朗和拉·图尔发挥到极致，他对物象的直观，他塑写形体的坚实的物质感在库尔贝、马奈、塞尚那里也斑斑可考。卡拉瓦乔式的矫情、暴力，以及他的色欲观所蕴含的心理因素和戏剧性甚至影响到今日欧洲电影（不知国中放映过没有），在后现代的部分摄影、时装品位和广告设计中也有迹可寻。通过他，我再次证实了写实精神不见得出于思想、时代，而直接发自个人的天性。这天性可以使宗教、神话幻化

为视觉上的日常生活,使颓废气质获得强悍的表现力,而典雅高尚的形式也能提炼出色情主题。在当代西方绘画的历史记忆中,他似乎是常被想起,并依然使今人有所借取的16世纪画家。

《爱德华·马奈》

卡巴内问杜尚,世纪初他肯定和年轻同伙常常谈论塞尚、凡高、高更,杜尚说,不,我们的谈话几乎都集中在马奈身上,那时,只要一提到绘画,就一定要提到马奈,没有马奈绘画就不存在了。

真正的前卫人物总是后世的话题。杜尚所说的"那时",马奈已经死了二十多年。

今天这话头可会引人注意?我常在观念艺术家那儿听到对于绘画的中肯的说词。杜尚的话尤其真实:紧密衔接的两三代人,他们彼此的谈论要比史书史论更可靠,更具有历史的大信。而回顾展总能够散发神秘而确凿的效果:不管你对这位艺术家是熟悉还是无知,也不论他的年代距今多么久远,回顾展本身(不能只看三两件作品)会当场显示这个人在"那时",在他的国家,他的同代、后辈中有多重要,怎样显得重要,那是回顾者被圈定在"时间"中的位置,回顾展请他"亲自"降临那个位置,站定在历史的聚光灯下——那光芒,其实就源于他自己毕生的作品。

毕沙罗、德加、凡高、塞尚的回顾展我都看过,都了不得,但与马奈那次回顾展相比,不是说他们不如马奈,而是一眼望去马奈就是这伙人的"老大"、"帮主"、"肇事者",书上怎样耳提面命,零散的原作怎样琢磨,都难以领教到一个大人物的全般活力、魅

力、实力。

前述杜尚的话，说在60年代，对马奈的身后显赫就是活的回忆，活的印证。

马奈，站在19世纪下半叶的前贤后进之间，是不折不扣的“新党”：稍早，法国画坛革命性人物如德拉克罗瓦、库尔贝、杜米埃、柯罗，因他出现，旋即就有蒙尘之感，库尔贝所谓“画我所看见的”现实主义信条，到他手上才算实行：巴黎资产阶级摩登人物于焉登场；此后数十年，印象派发掘、发扬的诸般绘画原理、元素，在他那儿早已齐全，而他终身不屑为伍的印象派弟兄个个敬服他。

在他之前，美术馆的画都暗几分、弱几分，走到马奈的专厅，豁然开朗。关于马奈，文杜里说得够好。但他的读者是能看到原



作的西方看客。古典绘画印成画片，因故事情节动作表情之类，仍有些微可看处；印象派绘画虽则每在印刷品上色彩走样，然而印刷品的色彩有时也是一种好看——马奈的冤枉是印成画片真味尽失。我仅买过一本马奈画册，只为有他的书信。初见马奈，我就痛感印刷品着实委屈了他：论画面的强度、单纯、大气，他的印象派同仁无人能与他比。

83年马奈回顾展来到纽约，记得从入口处远远望见那幅大画《吹笛男孩》的红衣服（一种猛烈而高雅的红），登时神往、惊愕、折服！走近看，阔笔涂抹，气息酣畅。《左拉肖像》早看过画片，原作斑斓华贵、成色簇新，右上角那堆书籍杂物简直就是一组色彩笔锋的多重唱，每个声部都纯净饱满。到了马奈，画人脸、人手无所谓“表情”、“性格”（他笔下的男女都是一个模子，至多六七分肖似），除了一副呆相（这呆相早就成了19世纪巴黎人物的经典相），“人物”已纯然作为稠密的色泽、丰沛的行笔、果断的塑造。文字太难形容马奈，他饱蘸颜料的笔端自行形容着“绘画”。《垂死的斗牛士》根本看不到垂死的气息和斗士精神，阴沉瑰丽的灰色调（印刷品对这灰色无能为力）、粗腰带的笔触的团团纠缠、头部肤色大块冷暖的浓密堆砌，一切只是“画”，只是色与笔构成的物质感，这物质感仅仅为了证明绘画材料的可能性，而这可能性（在马奈手中成为可能）不再是材料、手段诉说内容。内容，现在诉说的是材料和手段——二者合一，**绘画的快感**乃成为**绘画的内容**，“内容”终于全般转化为“画”。

这早已是所谓“现代绘画”的常识、通识，了无新意。回顾展是为了唤醒观者对的历史的“同情”，由同情而再度认识“历史”。当年马奈率尔出场可谓大惊动。绘画的快感自古有之，马奈

服膺而仿效的委拉士开支、哈尔斯即早经半自觉到绘画中"玩弄笔墨"的旨趣，但这旨趣终究第二位的，严格服从于内容，服从于"状物"、"肖似"。是马奈使绘画翻身，将绘画的快感，将材料与手段的**逞能**认作头等要紧、头等快活的大事。

但这快感的要义先在更变观察方法：在他眼里（或者说在他所认知的传统大师那里），他"看见"的只是形与色的团块，且近乎平面，像是被压扁的。这团块不强调向深处转折过度的画面空间，取浮雕式的"意味着"的假空间观，至此，文艺复兴以降三度空间透视原理的"科学"律令终于被马奈颠覆，他从不画纵深的、退远的，"消失"在尽头的场景。凡涉及空间的背景一律被他简化，他的画面因此全是偏于中近景的，当面铺陈的，主体被照亮，被丰满的物体边缘线所烘托而强调的（有点像今日闪光灯摄影的效果）。正是这平面的铺展，堆塑涂抹驰骋笔意方始成为可能，而绘画的平面本质这才再度确立，此后现代绘画的大宗旨，无非是以锤炼绘画的平面文章而与文艺复兴前的古代绘画平面观相呼应。

马奈观物审画，时时刻刻维持着仿佛无所准备的**"一眼看去"**，是全然此刻、当下（THE PRESENT）的**迎面注视**，他在每下一笔之先都把持这醒豁的，当下的注视。物象面有色的亮度纯度大大提高，因此他的画与同期前后的画家比较，更诉诸于极度单纯的"观看"：男孩的红裤腿，斗牛士周围的一片银灰，左拉肖像中的手背、书页、椅垫，还有头部凝结响亮的肉白色，只是纯粹直接、不涉意义的观看，不问意义的径直下笔。马奈贪图的是**临场写生**的快感，**直视**的快感，**当下决断**的快感——**这才是印象派的集体性格**——他说："只有一个真实，那就是把你看见的事物立

刻画下来”。他在画布上放纵并积蓄无数“一次性”的快感，他的画因此又鲜润又厚实，毫无倦容——正在画画的朋友知道的，画画，在画布上总能第一眼似地看过去，总能第一笔似地放胆下笔，多么难，又多么痛快啊！还是再让马奈自己说吧。他说：

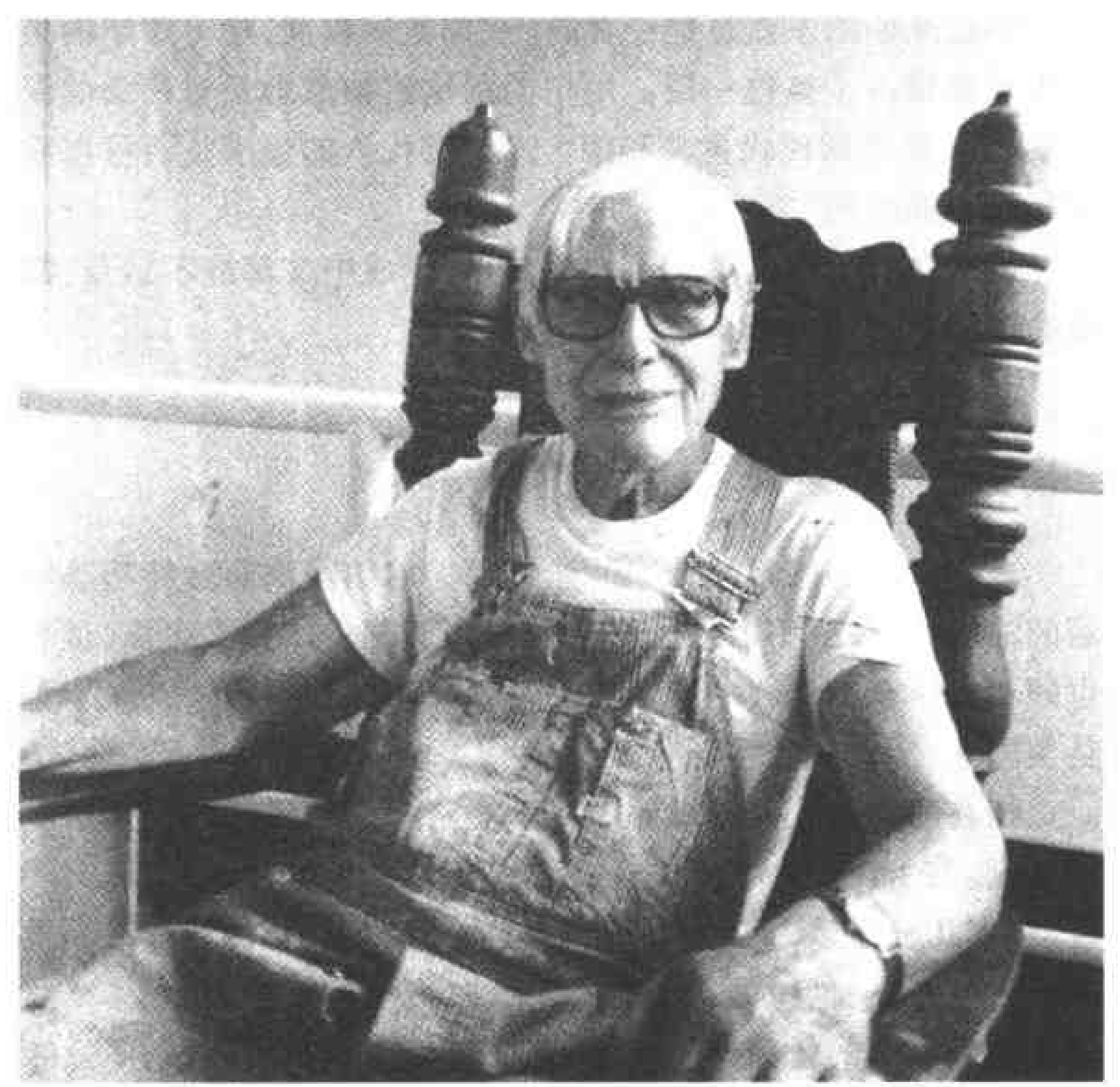
“成功就成功，不然就从头画起。别的，都是胡扯！”

他的同代人讥讽马奈，说他笔笔依据古人，但他在古人那里只肯就画看画不及其它；他是印象派的启端，但他的影响要到后印象派才告确立：凡高用色的纯度，塞尚塑形的量感，虽非直接来自于他，但他的绘画立场，他率先提供的态度和语汇，却是印象派同仁呈心快意放胆涂画的大赦令与通行证——绘画的游戏从此也就开启绘画的没落、解体、异化的过程，杜尚所质疑的现代绘画“视网膜”偏执，说来就是从库尔贝，尤其是马奈手中滥觞。不过第一代游戏者，第一个毅然决然开手游戏的好汉如马奈，在这项回顾展上诚哉大将风度。1906年塞尚辞世，影响尚在此后，世纪初杜尚正值年少，而对于当时巴黎新派子弟，马奈可不就是绘画革命的元勋。绘画的史绩既是传说更是纯物质，今天，马奈手造的“物质”仍像是簇新的，在我看过的美术馆藏品中，只有凡高和马奈的画布上似乎难见时间的销蚀，盈盈满满，就像是才画好。刚刚才画好。

他的《草地午餐》、《奥林匹亚》因是法国国宝，未来纽约。在马奈的回顾展之后，我不急着去法兰西亲眼看看这两幅画，那是日后我留给自己的眼睛的厚礼。

《德·库宁》

惠特尼美术馆。那年德·库宁很老了，在亲眼看到自己的大型回顾展之后，他还活了将近十年。人在潦倒和发迹时画的画明显地传达不同的讯息。早期作品气势逼人：自信，愤怒，无可阻挡。那时，他还有一个陈腐的绘画传统可以攻击。普普艺术改变



了他那一代人的战线，晚年作品犹如火焰在无风的天气自行燃烧，宁静而壮观。

上个礼拜陪人逛现代美术馆。经过德·库宁的画，忽然显得那么小，斯文，讲道理——重金属摇滚响起来，早期摇滚就听不见了。极简、涂鸦和后现代抽象画将抽象表现派挤到边上去，单是论视觉的快感，我会被库艾·汤布里、约翰·米晓尔和布鲁斯·马顿所吸引。

不过原创的东西总是经看的。在那次回顾展，德·库宁的黑白木炭素描占了整整一层。用中国画比附抽象画是对两头的误解、曲解。但早期现代主义和德·库宁那代人的追求是否可以看作是西方油画的“文人画”？

虽然“文人”译成英文，“知识分子”译成中文都辞不达意，都被曲解了。

《萨金特》

专事举办美国现代艺术的惠特尼美术馆挂满萨金特巧熟华丽的油画，一时很不习惯。80年代以来美国爱国主义高涨，似乎也顾不得萨金特保守的形象了——他在法国待一辈子，但毕竟是美国人。

挂在欧洲传统绘画的尾端，萨金特当然属于浅俗艳美的学院画家。在80年代的纽约，萨先生看起来忽然显得又正派、又严肃，还带几分厚重。当学院写实的技法传统和文化内涵皆尽凋败之后，这位上一世纪的花花公子至少在美国显出他的份量。

想起我们的任伯年的巧手。技巧的高度不是累积数，不意味

着必然，而是跟着人才的兴衰而兴衰。技巧的传承年代是有限的。一时期的文化衰亡之后，一整套技巧也随之永远消失。希腊人再也达不到雅典时代的高度，中国人也再做不出唐三彩那样的陶马。萨金特、任伯年不是伟大的艺术家。对他们不以为然很容易。但当代同一路数的画手谁能来比试比试？

《凡高最后的岁月》

迄今，欧美为凡高拍过四部电影。我以为最好的一部是德国人拍的，并不出现凡高，镜头在画家出没作画的乡村游走，一位苍劲沙哑的男声在影片中断断续续念着凡高的日记和书信。95年偶然在纽约见到这位导演，大胡子。我说他的构想好，他显然高兴：这类小制作观众很少。他一个劲问我觉得怎么好法。德国人很认真的。

还有一部《文森特和提奥》，全片尽是凡高两兄弟怎样相爱又吵架。看了，忘了，但记得处理凡高的死非常简洁：他在麦田支起架子，才在白布上画了一道颜色，忽然就走进麦田深处拿出枪往肚子射击，然后脸色煞白，捂着肚子撑回旅馆。

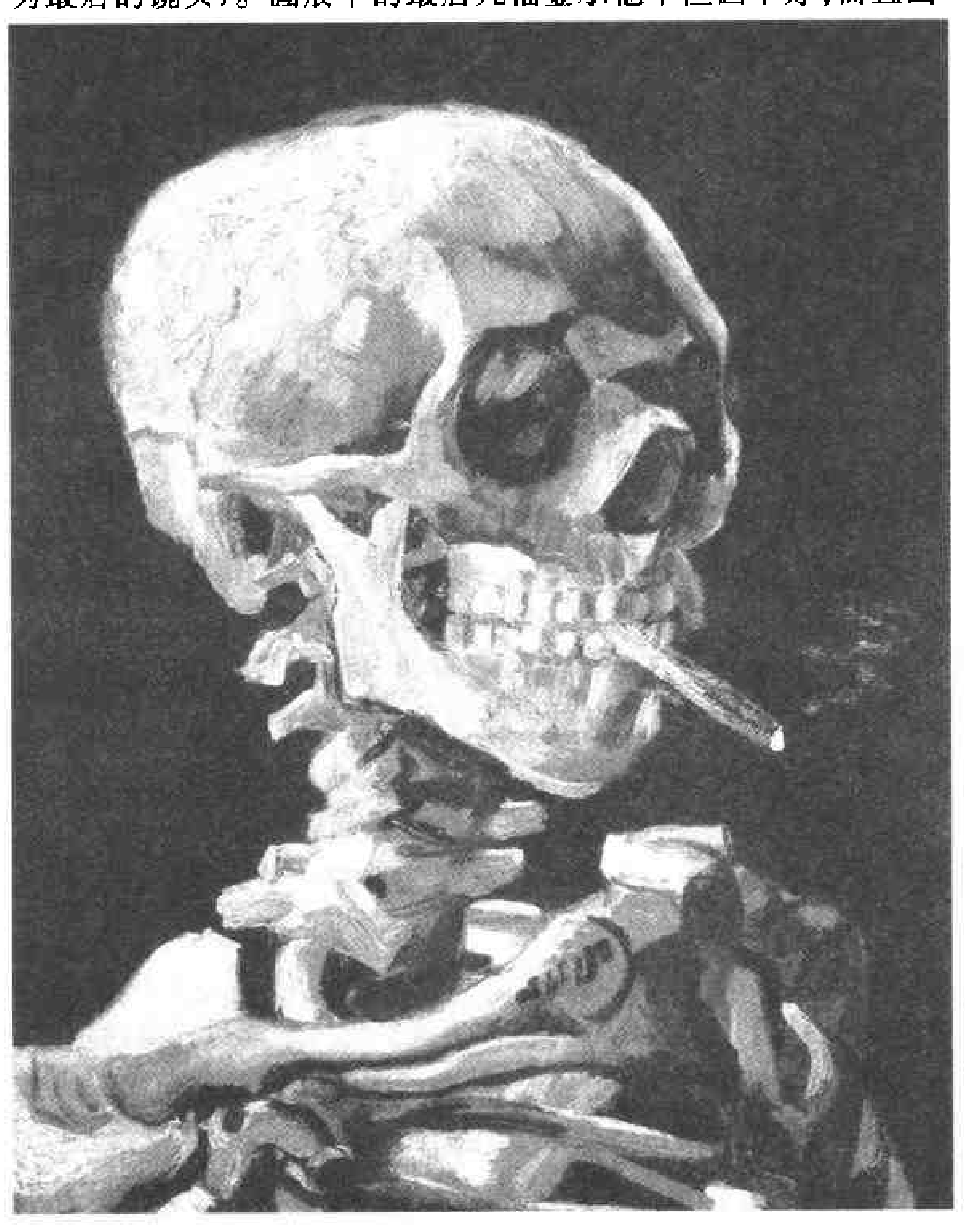
在各种猜测考据想象中，我以为这部片子透露的画家的死念最真切。

这项回顾展的画也挂满了几间大厅。许多作品也注明日期。就在最后几个礼拜——也许不确。我从未读过凡高的传记，他的书信也只读过几页，全忘了：我对关于画家的文字向来兴趣很缺——凡高的画忽然疲乏、勉强、神志涣散了。

在画册上看不出来。原作不按先后顺序排列也不易看出

凡高早期作品

来。《麦田的乌鸦》不是他的绝笔（在好莱坞的传记片里这幅画作为最后的镜头）。画展中的最后几幅显示他不但画不好，而且画



不下去了。人可以掩饰自己,绘画的原作却是全然的袒露。一幅画中的一切有如健康兼心理报告:凡高的脉息和注意力都弱了,乱了。

我们谁都会有这种体验。一生中有太多次个人危机(或轻或重,出于各种原因)足以让人放弃手上的事情。聪明人会停下,绕开,但碰到凡高的性格(天才的性格,浓度百倍于常人),不,应该说像凡高这样一条性命(再没有谁的作品会像凡高的画直见性命),这种个人危机足以使他干脆不要性命。

不是江郎才尽,那是庸才的以己度人;也不能说由于他的精神病,人间有的是精神病患者。是什么呢?或许是一种罕见的对于自己的诚实。意大利大导演帕索里尼的好友在分析他最后一部备受争议的电影时说,帕索里尼在这部影片中"不再喜欢他自己了"。不久,帕氏死于一场他自己招惹的惨祸。

凡高究竟为什么了断生命,不重要的(各种说法我都接受,也都不相信)。那是神秘的事情。他只画了十几年画。但他自我完成了。夭折的天才自有艺术生命的早期、中期和晚期,同年龄顺序无关。有的花只盛开一天,一小时。有些真理只显示给一个人。凡高自己知道的。

《马蒂斯在尼斯》

一次性看凡高五六十幅原作,对神经和感官是场考验。一次性看马蒂斯在尼斯画的上百幅小画,真如沐春风。记得我坐早班车去华盛顿国家美术馆看马蒂斯,中午还在馆外草地睡了一觉,醒来进馆继续看,看他随随便便的画画,觉得画画很容易。

当然，回去动手一画，画得更差，更没劲了。

顺带说起现代美术馆马蒂斯素描回顾展，那种通达实在是文人画的通达。但中国的文人画是渐渐离开对物象的比照和观察，马蒂斯，还有毕加索的花招百出的素描却出于对物象更为透澈的观察。他们“变形”，因为真的那样观看物象。他们从未弃绝写生。

《毕加索的肖像画》

毕加索的个人专题回顾展太多了：静物、石版画、女子系列、晚年的色情系列等等。现在单来说这项肖像专展：从他幼年的人物画直到老死前的最末一幅自画像均收入了。

海明威说过这样的话：一个作家一生的文字锤炼，只是给另一代作家的几句话作铺垫。看毕加索年少时给父母友朋画的肖像，那种洗炼老成、要言不繁，乍看是天纵其才，再看倒像是大匠晚年才得修炼到的境界。毕加索有自己的说法：“我在十几岁时就能画得像个古代大师，但我花了一辈子学习怎样像孩子那样画画。”

这个话题可以来说一说：小孩画画同职业画家的差别不在画法——如“孩子般”假天真、假变形的大人的画，我们看得还少吗——而在孩子的“观看”方式。

昆德拉曾将欧洲小说和音乐的历史分作“上半时”和“下半时”。前者指十八九世纪小说、音乐传统；后者是指拉伯雷、塞万提斯、乔叟等辈的文学以及从巴哈上溯到文艺复兴的复调音乐。他的意思是说，20世纪有所新创的人物其实是回头向“上半

青年毕加索



时"的欧洲传统汲取表现手段。他说:伟大的现代主义作品为上半时恢复名誉。

欧洲美术史说来也可分为两个半时的传统。它的年代顺序和演变状况虽难以等同比附文学和音乐,但现代绘画与传统的关系若借用昆德拉的分析,却是相通的。简化历史不能说清问题。换用比喻的方法,则文艺复兴到19世纪的绘画贯穿的是"成人"的(不带褒意)观看方式,即所谓写实的、自觉的、"科学"的,诸如比例、透视、据实写生之类;但凡欧洲美术史"正史"之外的绘画(原始的、民间的、民族的、区域的)相对来说就体现为"小孩"的(不带贬意)观看方式。"小孩"怎样观看呢,即自发的,但非"科学"地状物的欲望,例如只看物象轮廓(用简单的线条"表意"),而且是局部的看(画左眼时不顾右眼,画前面时不顾后面等等),诸如此类。

我们可见过哪个孩子真能像毕加索那样高度自觉的画画?毕加索也从未真的像孩子那样浑然自发地画画。毕加索终其一生精玩整个"下半时"欧洲绘画手段,他从塞尚"拆开"物象结构的启示所构成的立体主义视觉方法,仍是"下半时"科学观的延伸,他的贡献是将立体主义散点式的观看同"孩子"般的局部观看互相混淆,相机行事,看一处画一处,局部写实、合理,整体虚构、不合理,由此遂引发层出不穷的新造型、新构局。而在肖像中,他神奇地调和了"成人"精明的绘画经验(判断效果、控制画面)和"孩子"率真的观看经验(单凭感觉、直觉)。奇迹发生了:毕加索画出了形神"酷似"的肖像画。

这次回顾展的绝招是在每幅肖像的右下方陈列被画者的照片(家属、妻儿、情人、朋友)。酷似到何种程度呢?还是用毕加索

自己的话最妙(也最实在):作家斯坦女士抱怨大师没画像她。毕加索答道:没关系,太太,慢慢地您就会像您自己的肖像。

真的。对照照片,照片中的人物在毕加索那些将颜面大卸八块,五官颠三倒四的肖像画中过了一道之后,更像他(她)们自己了:比照片还像,因为照相机都是独眼龙。

由于夸张(一个被滥用的词)?毕加索不曾夸张。看局部,他画的眉眼、鼻翼、嘴唇、耳轮,均极准确,他只是将五官移位重组。孩子画画其实也没在夸张(孩子不知道什么叫"夸张",这个词是成人想出来的)。侧脸而能看到双眼,正面而画出耳背,这种将环绕各个面的观察全画在一个平面上的"愿望",不但不是夸张,而是渴望更"真实"的意图——孩子的意图:眼睛所看到的任何印象、部位都不想遗漏。

由于变形(一个更被滥用的词)?毕加索不曾变形。他变动的(或者说他存心挑衅的)只是"下半时"绘画传统的形的固定观念和"科学"法则。孩子画画其实也没在变形(孩子不知道什么叫"变形",这个词也是成人想出来的)。像孩子那样,毕加索既看到女人的脸面、前胸,也记得她们的颈背、后臀,他要**同时**、**同在**的全给画出来。这样,形是"变"了,但截取毕加索勾划的鼻梁、脸颊、乳房、腰背的线条,再细看,不但没变形,而且正是忠实观察处处参照模特儿的当场写生。

于是"像"得可怕、可笑、可爱。用立体主义的理论术语"同时性",当然也可解释毕加索这种将各个"面"同在地画成一个平面的意图和效果。但理论从来不是毕加索的兴趣,也不是他的"话语"方式。"像孩子那样画画"才是他"泄露"真理(或"窃取"真理)的方式。

孩子看到一切，但孩子只能想当然地“乱画”，因为孩子既不会，也不喜欢“写生”。写生，是欧洲“下半时”绘画传统的精要和基点。毕加索（还有马蒂斯）青少年时代就精于此道。他们日后走的再远，也不曾生造、臆想过任何他们没见过的物象或造型，并各自在模特身上津津有味地看到（而不是想象）各种前所未见的形式。许多现代主义匠师放胆从“上半时”绘画中汲取灵感，以致逐渐变形，毁形，放弃形。但没有谁像这两位同志那样依然深知并从不轻易放弃“下半时”传统的好处和真谛。

这项回顾展并未突显毕加索诡谲的风格。人们早已熟悉他，他也早已过时了。这些无与伦比的肖像画说明毕加索与欧洲传统的关系不但不像人们宣称的那么遥远，反而很近，很深。这位本世纪最放肆的艺术叛徒终其一生画了无数的肖像画，现在，这些画似乎在为“下半时”绘画传统（而不是“上半时”）恢复毕加索率先涂改的历史名誉——他从未怠慢欧洲绘画传统的精华：肖像画。他迷恋、熟谙这古老的体裁，并单独为之开创了那么多新形式。后人将这些形式弄成毫无生命力的样式、符号（那么容易模仿，容易出效果），但谁也不曾企及他的境界，因为他画肖像时从未置“肖似”于不顾，他从未放弃写生。

《弗朗契斯·培根》

培根的死在英国是件大事。因为他，英国在20世纪才有了一位重量级的画家。二战后的现代主义已经很自觉了，个人的样式、符号、风格变得那么重要，那么具有自我的强迫性。在群展中经由对比或许显得很强，但一开个人回顾展，再三再四被一种样

奇·塔依作品



式连番教训，反而不强，不惊奇，彼此抵消，终于乏味了。

培根自称是“现实主义”画家(不是答案，而是问题：什么是现实主义？)。不过他也不曾弃绝“写生”，所有他那些被压扁撕烂的人物都有原型，或依据图片。他也执着于欧洲肖像画传统的内在精神。他是有力的。但除了法国和拉丁语系画家，其他欧洲国家的画手似乎都不会灵动自如地画人物画，都很吃力，虽然有时相当见分量。

《奇·塔依》

他的画总让我看得非常不舒服。不是因为怪，而是那种假的、刻意的、放不开来的怪。他的大幅木炭人物素描棒极了，大有涵养，也很“现代”，可是在他匪夷所思的油画创作中，忽然出现那么准确的，品味上属于19世纪的形：一个并不怪的人在作怪，不知为了什么作怪。为了风格？为了摩登？摩登这译名的原意就是所谓“现代”。

《弗洛依德》

93年底，大都会美术馆。第二次去时，一位显然仍在激动中的观者对我说，知道吗，弗洛依德本人刚刚来过，人们认出他，他就赶紧走了。

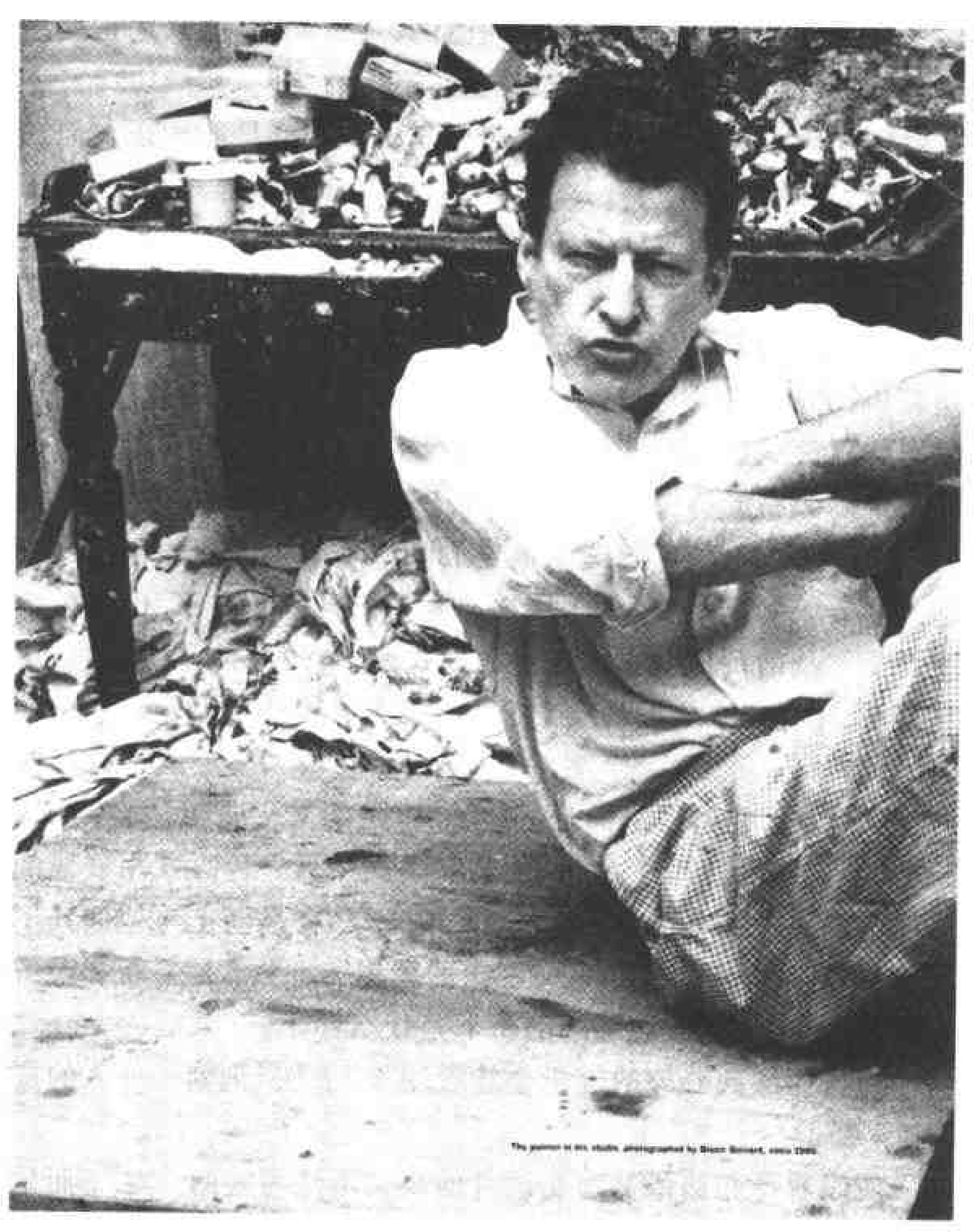
画展的最后一幅是他晚近的全身裸体自画像，手持调色板，一脸苦相，俨然写实绘画的殉道者与圣徒模样。

凡高、伦勃朗以及许多古代画家的自画像各有苦相，但他们也有意气风发，甚至天真得意的自画像：凡·代克、蒲桑、夏尔丹、盎格尔、德拉克罗瓦、柯罗、库尔贝等辈对镜自揽之际，即便皱眉瞪眼，也都是一副天生我才、自知不凡的神色。20世纪死守写实的西方画家好像都很苦，不开心，又很倔犟，我想，写实主义自身和被这个"主义"压弯了腰的画家在本世纪活得太累、太憋屈了。

他和巴尔蒂斯都有大师相，都很孤单而骄傲。但巴尔蒂斯的美学情结仍残留着法国19世纪的余绪：近东情调的，"FANTACY"(梦幻)式的。弗罗依德同世纪之交的文化冲突了无瓜葛，他是二战后成长的那代人，他选择传统写实未必出于文化的立场，而是作为个人的语言。这种个人的写实语言使他和巴尔蒂斯一样拒绝周围的现实——20世纪的现实主义绘画（英语Realism既译作"现实主义"也译作"写实主义"）似乎都不约而同回避现实（Reality），说来讽刺："**回避现实"正是本世纪"现实主义的现实**"（Reality of Realism），这层意思我总想铺开来，写出来，但话题实在太大。

画室中的佛洛依德

怎样给，以及由谁来给“现实”与“现实的再现”下定义？弗洛依德，他关起门来以无限的忠实发掘他极有限的个人现实：他的



画室，他的模特。在模特的肉体上，巴尔蒂斯寄托了颓唐的漪思，弗洛依德对肉体则投注着无情的凝视；巴尔蒂斯是慕古的，反现代主义的，有点像勃拉姆斯，是回溯的，反方向的，强求的古典主义者，弗洛依德的写实理念却是全然当代的。

唯在画布的表面功夫上他与巴尔蒂斯同样处心积虑，但二者的处心积虑却出于不同的理由：巴氏旨在实现他对库尔贝、塞尚的领悟和对弗朗契斯卡的景仰，而弗洛依德的画艺虽然规矩严正、法度分明，却很难在欧洲前辈中找到具体可指的楷模或渊源，要说有，他那种层层堆砌覆盖的浓重笔调可以在伦勃朗和马奈那里找到来路，但弗洛依德画布表面的强度近似交响乐，效果则有如摇滚乐般猛烈。他说：人们指责我只会画肌肉，其实我是要把油画画布弄得像"肌肉"一样。

这种将"涂抹"、"塑造"的绘画快感作为目的而非手段的观念是非传统的。他早年的人物画自觉追求形变与夸张，但不久他放弃了二战前现代艺术中普遍的形式因素，转向纯写生式的，更其直观、朴素、本质的现实主义：这对弗洛依德来说并不意味着向传统回归，而是以"个案"方式去开掘传统写实绘画未曾涉及的新领域：这领域提呈的是一项20世纪的文化课题，介乎于现象学、人类学和心理学之间：他其实是想用另一种方式拓展他的老师培根做过的事情（培根自称的"写实"在表面上与他何其不同），又用油画来阐发他祖父说出的思想（如果不是妄断和误解的话）：人在深层的、心理的剖析下是什么样子。

而这深层的心理的剖析全然投注于"表层"刻划——人的皮肉。

所以看待弗洛依德写实语言的要义不是写实的"写"，而是

自画像 / 1993 年



写实的“实”，由这“实”再来看他怎样“写”，或者能够得到他带给本世纪写实绘画的新消息。

在毕加索、马蒂斯那儿，人体被作为形式语言。在相对写实的巴尔蒂斯以及美国的菲力普·佩尔斯丁画中，人体仍然在很大程度上具有装饰意图。弗洛依德最可贵的气质，是他的“人体画”超越了“人体”而成为不折不扣的“人物画”，西方人物画传统曾经具有的深沉的语气和庄严感，在他这种既是纯写生的，又是“精神解剖”般的人体画中，以另一种面目和涵义复活了。他始终抱以肖像画（就肖像画的最高意义而言）的虔敬之心描绘人的肉体，又以使徒兼苦行僧式的严肃态度刻划肖像。然而这虔敬在古人是由于愉悦、信仰，这严肃在当代人则出于冷竣、绝望。弗洛依德迟来的声誉因此是有理由的：他的人体画、肖像画在传统和当代的两端都显得陌生而难以归类。欧洲传统写实的生命力——宽广、丰饶、健康——在他的画中浓缩在狭窄、单一的个人世界里。那仍然体现为一种生命力，一种被刻意疏离后的孤绝潜沉才会产生的强度。我所见过的西方当代写实能手都不免如此，但偏执一隅的当代写实画家没有谁能像他那样在自己的作品中散发出欧洲传统的文化性格。

我本该无保留地喜欢弗洛依德。可是这项搜罗了他从青壮到晚岁作品的大回顾展却带给我轻微的失望和厌倦：没有意外（除了模特和姿势的不同，每幅画都是相似的），没有次品（除了年代不同，每幅都画到十二分精到）。同培根一样地自我强迫自我坚持。同巴尔蒂斯一样地在晚年乞灵于巨大的尺寸。一具双倍于等人尺寸的人体除了视觉的第一印象可能造成震撼，内涵却未见得比他早期的小画更耐看、更丰富。当写实语言仅仅作为目

的，语言的强度不免为精神的空洞所消损，虽然这时代的特征之一恐怕正是精神的空洞，而这样的时代只能玩味语言。

欧洲人体画传统很难在本世纪再找到一位如弗洛依德这样卓越的承继者和代言人，这使他在自己的时代成为异数。现在，人的身体从辉煌的古典画面上退缩到弗洛依德画室的角角落落，变成他画布上一块块凝重纠结的“肌肉”，这些肌肉不再具有古典艺术中裸体人物的神圣感和性灵之光，却依然葆蓄着西方绘画和西方人的残存的生命力，这份生命力呈现为他画中那些模特儿呆滞的面容和肉身，看上去饱满、无情、雄健，但是茫然。

写到这里我得歇一会儿。太长了。谁愿意读下去？没关系。不爱看的画，可以掉头走开，文章无趣读者自会合上书页。我还没写厌，我只写了十六年来我看过的回顾展的一小部分。我不可能全写出来，譬如我看过的七八届惠特尼双年展（有点像咱们的全国美展：作者均为一时之选或年轻新秀），还有不少重要的观念、装置、行为、偶发艺术的个人回顾展。这些作者来自全世界，但大部分尚未介绍到国内（我指的是作品而不是理念），他们打开我的眼界，我愿观看并“想”他们；据说他们要的就是让人“想”。

目下还是谈论画家吧。

《朱耷》

91年。耶鲁大学美术馆。我曾去过南昌郊外八大山人故居青云浦，也看过散藏各地美术馆的朱耷作品。全加起来，都不及这次展览的数量多。八尺或丈二以上的花鸟山水和书法条幅各有十几幅。想不到观众那么多，下雨，停车场满了。

关于八大山人有何可说？出了一楼展厅，顺便上二三楼观看

耶鲁本馆收藏。小馆，但西方美术史各阶段作品都有，外加中国、印度、日本的美术藏品（顺带说句梦话：几时中国的高等学府能有自己的美术馆？）。以前也来看过。但这回因为刚拜过朱耷，猛一眼看到西方油画，忽然觉得那全是生牛肉，带着血丝、腥气，而且很"咸"——不必同八大比，既是品过中国画（我指的是古人的作品），西人的油画，味道都咸。

陪我去的美国老先生特意拉我到当地一家据说远近闻名的披萨店就餐，许多客人从外州赶来，排长队。饿了，挺好吃，但真是咸，油腻。他们也有解法：啤酒奉送。我瞧着一桌桌过了健康的洋食客，他们知道一位 17 世纪的中国和尚刻下正在访问耶鲁大学吗？

《罗勃特·莱曼》

西方绘画善于表现"实有"，中国绘画善于传达"空无"。用这类中文词语用来形容极简主义作品或许流于误解，但我看了现代美术馆为莱曼举办的大型回顾展，着实被他的大规模的"空无"吞没吸收了：一半作品高达四米，全部画面一律白色，以至白色不再是白，而是饱满的色域，空无也不再是空无，而是"实有"。

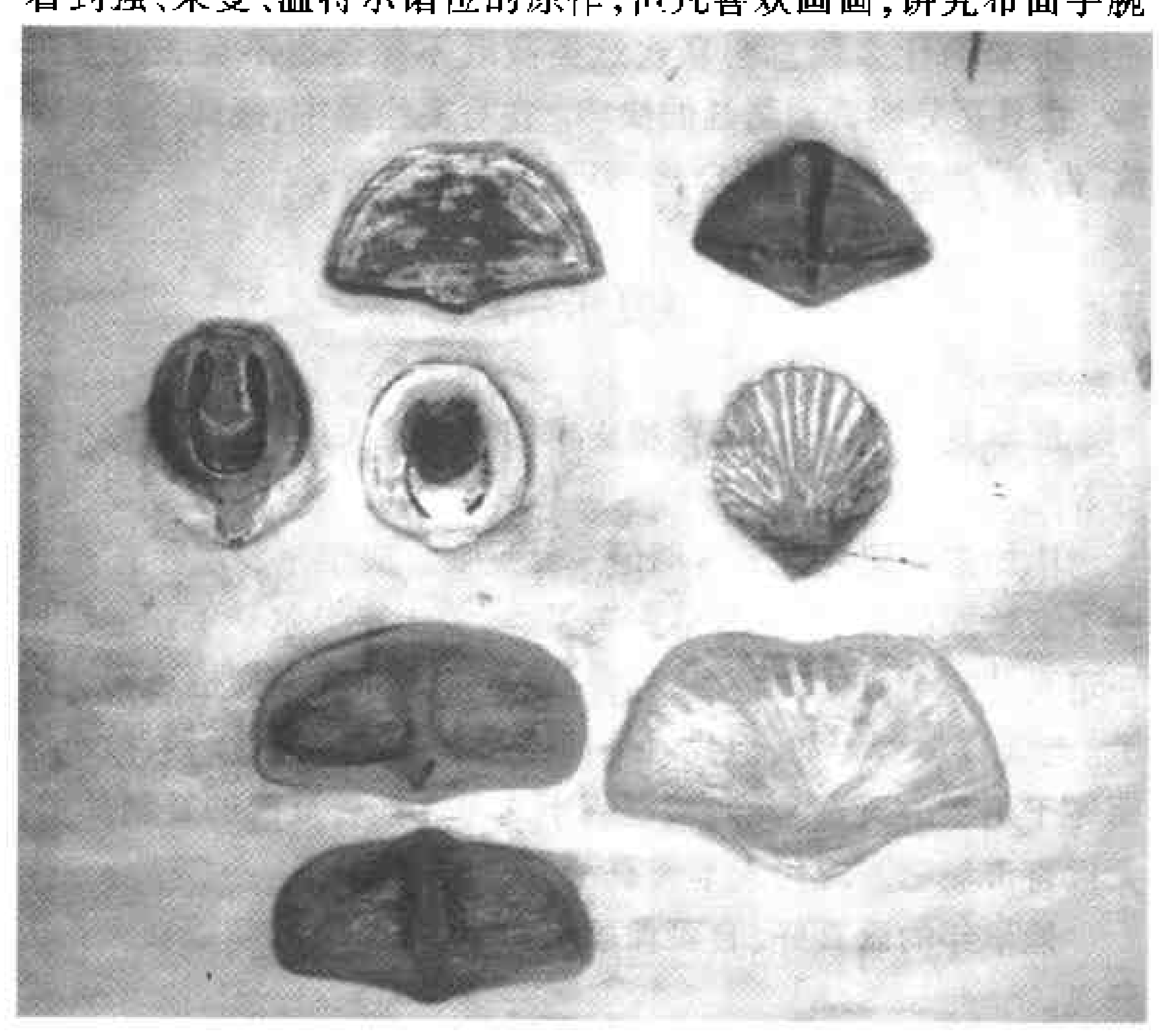
"肌理"这个词被我们狭隘地理解成材料或笔触的某种套路、程式，英文"表面"（SURFACE）是形容画布面上的所有物质效果，包容无数种涂抹制作的可能性。莱曼在上百幅白色的铺设中运用了上百种笔触的走向、长短、节奏，上百种白色的干湿、厚薄和冷暖倾向。异常平面，但绝不单薄空洞。中国画的"计白当

泰瑞·温特尔作品/1989 年

黑”尚有矛盾可资利用,莱曼却忠实于极简主义的单一原素作文章。这种纯然西方的艺术兵法不一定取决于才能和智力，而是源自西方的的另一项传统,怎么说呢,或许是哲学?

《泰瑞·温特尔》

要说画布“表面”文章作得最丰厚,对美国艺术发生最大影响的几位画家，首推普普老将贾斯帕·强。惜乎国中一时无法看到强、莱曼、温特尔诸位的原作,但凡喜欢画画,讲究布面手腕



的朋友，不论"主义"者何，应该都会被吸引的。用一句此间画家的行话，叫作"Studio Stuff"，指那些偎在画室里靠手段结结实实琢磨而成的活计。

温特尔算晚辈。他在80年代出道，提携他，领他去画廊"教父"李奥·卡斯岱里那儿，并大声叫好的就是贾斯帕·强。温特尔的画与同期的所谓"新绘画"、"坏画"（也可译作难看丑陋的画）既不抽象也不具象，画面上分布着介于符号和意象之间的那么一种"形象"，这些"形象"似乎单是为了笔墨在画布上制造"表面"，它们是笔墨的"形象"。

不知为什么我总会喜欢这类我既不懂得也不会去仿效的画。我只是分明看到画画的快感。在写实绘画中，画画的快感都被"内容"严厉管辖着。自然，那是另一种好看。

《夏卡尔》

那年夏卡尔刚谢世，费城美术馆就推出大回顾展，好像早就等着似的。

毕加索评同代人三言两语一针见血。关于米罗晚年："他装成个滚铁圈的孩子，也装得太久了。"关于夏卡尔早年："他心里一定真的有个天使。"回顾展一看：夏卡尔的天使也飞得太久了。老天真蛮可爱的，但我看见的已是假天真，或疲乏的、被滥用而终于用滥的天真。此间镜框店十之有九挂着夏氏的复制品卖，大概有市场吧。现代人不天真了，买来挂挂也好。

他早年的画真好。自画像画出六个手指。新郎新娘在天花板翻飞。

《马蒂斯》

现代美术馆1980年为毕加索举办的回顾展盛况空前，票房收入、参观人数破历史纪录，号称所谓“世纪展”。十多年后，“MOMA”（现代美术馆的英文缩写，发音近似“妈妈”，是纽约人对本市这座世界性大美术馆的骄傲亲切的简称）为了呼应相配，又推出这项也号称“世纪性”的大展：是借老毕、老马两张大虎皮以壮“馆威”？还是老毕、老马身后威名须要倚仗“MOMA”这张大虎皮？

或许二者皆然。不过，最大的虎皮恐怕是钱——观者如堵，准确地说，是消费者踊跃掏钱：票价十二美元一张，贵到纽约时报发文批评。是的，情形在80年代尚非如此，翻倍调涨的美展票价报告着一项讯息。什么讯息？是关于文化的还是消费的？

或许二者皆然：纽约美术馆越来越不像是文化艺术的场所，而是旅游景点。旅游景点的意思可不就是消费场所？

但那又怎样！大师需要美术馆，美术馆需要观众，观众需要艺术，艺术呢？艺术需要钱。正是“美术馆朝南开，有眼没钱莫进来！”“MOMA”真的就像中国衙门一样，门面朝南。时在94年，“苏联”早已没了，俄罗斯同美国打得火热，慨然出借“国宝”级藏品，欧美观众得以见到俄国收藏的马蒂斯原件。俄人也确有眼光胆魄，当年现代主义绘画尚在草创期，不过是两位贵族青年就从巴黎买去大批重要作品。未久苏维埃成立，私藏全部充公。这次展方特意展出当年两位贵族华宅内挂满收藏的黑白照片。如今，彼得堡马蒂斯重返西方亮相，纽约马蒂斯收藏就给比下去了。仅



以巨幅姐妹作《舞蹈》为例，同一构图，俄国妹妹就比纽约姐姐好看太多。在展厅里，移民纽约的俄国人得意忘形指指点点，大讲罗宋话，居然还给我遇见一位与我为邻的俄裔画家，说他从小就看熟了这些画，此刻仿佛回彼得堡，倒好像马蒂斯是他同胞似的。

法国佬怎么想？

我是“支那人”。我看马蒂斯的笔意同中国文人画最相通：洒脱、洗炼、恬淡，画什么都是意思意思。即便他的浓艳的作品，包括晚年剪纸，也没有“咸”味，而是“爽口”。

不过都只是形容词。我在展厅里转了一圈就出来了——有的回顾展会改变我的浅见与无知：《印象派联展百年》使印象派身价“跌”下去而更形伟大；《毕加索肖像》揭示他异常传统的一面；《朱耷》在美国远比在中国看去更空灵；《卡拉瓦乔》使今天的

观众感知古代"前卫"艺术家何以不朽;《凡高在阿尔》则等于跟着画家下一趟"生活"。有的回顾展会改变你对某位艺术家长期的确定的印象,这印象不强反弱,或在心中变形、变质了。巴尔蒂斯、弗洛依德是本世纪写实绘画的孤胆英雄,待看了他们的惨淡经营,钦佩有余,却不再那么倾心而振奋,反而明白写实艺术大势已去——早期现代艺术也不免时过境迁,今天总算可以退开,远看,尤其是集拢了开山元老的个人回顾展:无所谓好恶、贬褒,倒是觉得鄙人也可以有自己的意见,可以看一圈就坦然离开。马蒂斯、夏卡尔就是例子。

马蒂斯的画境不必说了。他称自己的画就像安乐椅,一点不错。然而老闲在安乐椅中,终于我吃不消,疲了。回顾展是个人风格的盛宴,太过吵闹或太过恬静、咄咄教训或潇洒透顶、塞满思想或一想也不想,终于会消受不起的。现代主义贵在**开创**,然而也就**强求**。通达如马蒂斯,现在来看,不免也有**运动**、**主张**留给他的**留白**(毕加索因其妖性魔性倒能一路逃脱)。要说马蒂斯的来路,是塞尚和凡高,但塞尚的耿介,凡高的炽热,都在作品里留下斑斑疤痕,却日久弥新,更其耐看——现代主义的先锋主角,百年之后真的越看越旧了,旧在哪儿呢:风格、主义太分明。太分明的东西,看多看久了,也就看完。当时位置比较靠边、主张比较暧昧的毕卡比亚、马格利特、席里柯,今天看来却能有知之不尽的余裕,他们有意无意留下不少文化上的问题和缺口。杜尚自称本不在那圈子里,讲的是实话。他在晚年对现代绘画追求"视网膜"效应的质疑,值得架上画家三思,用来说马蒂斯,则我的感官、眼睛居然会消受不起(不看回顾展意料不到),也就有了一个说法。况且马蒂斯、毕加索这两口子(我总觉得老马的画是"女"的,

老毕的画是“男”的）同另几位现代艺术名星被商业社会消费文化利用得忒甚了。他们早已脱胎为中产阶级客厅卧房里的高级伺者：既是西方当代日常生活中不由分说到处乱插的名花，又是每年的挂历、购物袋、各种商业设计用滥了还在用的图案符号。马蒂斯曾断言“艺术与公众之间永远存在一条鸿沟”。如今，他被资本主义社会调教并追认为一位真正的“人民艺术家”。

有意思。诚心诚意向大众文化祈灵的安迪·沃霍等辈功成名就，就此跳过“鸿沟”的另一端，成了跻身于社会名流的高雅之士和亿万富翁。但那又怎样。再说一遍：大众需要艺术，艺术需要钱，很多很多钱！

《卢梭》

这位税务局小吏的画，在印刷品上只是显得可爱好玩。不想原作很大，要论画得认真仔细，卢梭超过现代主义任何一位元老。只有古人才这么**没头没脑全心全意**地画画，画布上每个角落都画得又郑重又陶醉，不由得你探过头去细细查看，心里渐渐也就同他似地憨傻纯净起来（蓦然发觉自己仍有憨傻之心，简直像找回生理机能一般暗暗惊喜）。世界各国有的是“素人”画家，没一个像他这样憨到登堂入室的境界，或许是法兰西到19世纪末承蒙天意惠顾，画道昌盛，疯子凡高、傻汉卢梭都能超凡人圣大放异彩？艺术终于还看在一片**痴心**。

他痴到撒谎。年青时有过监守自盗的记录，又据称他的画境来自他去美洲热带从军的经验，其实子虚乌有：他根本就没去过。然而他的画早已成为热带景象的经典。那位在丛林中躺在沙

发上的裸体女子是他幼时暗恋的小学老师，那幅月光下的卧女和狮子美不可言，颜料却涂得浓密平滑有如漆匠的手艺，夜空的绀蓝、月亮的皱纹，简直奇迹：惚恍如梦中所见，又仿佛是一五一十的写生（夜空怎能写生？他是连记忆带想象神乎其神画出来的）。这是美术史独一无二的画布上的夜空，显然，他不知道自己怎样能画出来，就像他自有办法将他的每个局部（正如孩子的“画法”）都画得煞有介事而称心如意。

当一国的文化风调雨顺时，一个天才的脑袋用不着有什么“文化”（连脑袋似乎也可有可无）。一进展厅，迎面是他的放大黑白照片。一个糟老头子，下唇毫无文化地搭拉着，表情略带惊愕、愚蠢和茫然，凝视镜头，胳膊靠在桌毯上，毯子上搁把小提琴。

《野兽派》

我们回顾世纪初的现代绘画应该怀着体贴与同情。野兽派的“野兽”们在今天看来就像家禽。德朗、杜飞、弗拉芒克的画有的不过才杂志大小，虽然把树干画成大红色，天空画成鲜黄色，但和后来的抽象表现主义比，他们在尺幅间斟字酌句斯文极了。他们为新绘画备齐了新的词汇和句法，接着就被后人的滔滔宏论淹没了。

展厅入口是“野兽派”手写体巨大法文题头，蓝底、桔黄字。我一看，自己笑起来，想起老同学孙景波曾告诉我他在云南文化局听的一场报告，局长说：“野兽派可以借鉴！狮子老虎也要有人画嘛！”

我在年少时初听野兽派大名，也同那位局长的高见一样。

《德加》

大都会美术馆号称该展是德加身后规模最大的回顾展。记得第一次去时,多年不见的亚明老师适在纽约,我们同往参观。我还没看完第一馆,亚老先生已经穿过十几馆兜回到入口处同我告别,随即翩然离去。

德加的画太多了。不晓得他怎么能作到笔笔计较:年轻时有一幅画着两拨裸体少年的画,身体的轮廓线却分明是他晚年的笔法,原来他在三四十年后从朋友手里借回这幅画又动了一番。他常干这样的事,连小速写也会向人用画换回来,要么撕掉,要么再画到他满意。他画马奈夫妇一个弹琴一个坐听(那姿势也只有德加画得出:马奈曲着一条胖腿歪在沙发上),送给老马,不久两人吵架,德加要回原画,将马太太裁去,自己缝接一块画布。现在,这幅画也展出了。接缝处平整无痕,不知是德加的手功呢,还是后来职业修画匠动过,反正无懈可击,叫人服。

他一辈子画画似乎就是为了叫人佩服,而且他做到了:高更、凡高服他,自认不及。劳特莱克半夜拉一帮朋友闯进德加作品的收藏者家里,命令众人对德加的画下跪。有位当代美国画家认为德加是全世界有史以来最了不起的画家。他给学生上课时常会忽然叫道:看哪!德加来了。

在西方,不服德加的恐怕就是他自己。

我对德加五体投地。刚来纽约看到几十幅他的画,与同代其他画家比,例如马奈、塞尚的原作,德加立刻显得弱了,过于计较了:他的画什么都有,就是没有在原作上才能看见的"量感"和

"气局"。好，这回几百幅德加挂开来，上千处精确的局部在记忆中乱成一片，以至全忘了。第二次調养了精神冲进去，决定沉住气慢慢消化，结果虽然没像亚老师那样率尔出馆，但粗粗看了一圈就走了。走到街上，阳光、空气既不用斟酌，也不必佩服，多么省心舒坦啊！

票来得不易。月前预订的。自从那次以后，我每经过印象派馆，瞥见德加的专厅，本能地想拐进去，又本能地绕开。我不能说因为德加的一味要人服乃是损害了他自己的艺术。艺术，或者说写实的，有文化有教养的油画究竟意味着什么呢？总之，在德加丰富的世界里，叫人佩服压服了一切。佩服，尤其是德加才能引来的佩服也是艺术的奇迹之一种，可是他要人佩服使人佩服的又是什么？

不完全是技巧。德加远高于所谓技巧大师。他鄙视当代画家（包括他的同志），他像安格尔那样佩服古人，但他的绘画的当代性超越安格尔：他要，而且能画得又像古人，又活画出他自己时代的气息。他的"佩服"观甚至**高于佩服**这种心理本身（假如能够叫作心理的话）。他是具有非凡怀疑精神和自知之明的艺术家，他不断知道自己做到了想要做的，随即怀疑、厌烦。他知己所以而能知人。马奈一死，他就说：他比我们所知道的更伟大。这话其实在说他自己，他要的并不一直是他在要的东西。

和那些亦步亦趋的拟古画家不同，他的手和教养是传统的，他的眼睛却尖锐地搜索当下的生活。他以他的当代题材作绝了古人的绘画文章，以至后人无法学习，他也封锁了身后的影响。但他的观察却对20世纪的"观看"影响至深，特别是在摄影领域。即兴的、片断的，纯粹印象的、切割的构图，非叙述性的场面、

情节，以及“运动”瞬息，都可以说是他的滥觞。文艺复兴以降全景观的、“小宇宙”式的画面到了印象派，尤其是到他这儿终止，局部、破碎、无意识的视点从他开始。“就像从钥匙眼观看裸体那样”，裸体的人物也至此不再假定观看者的在场。裸体在画面上自在、自由了。

一个意外的机会又使我重获对于德加的敬爱（当然，还是伴随着哑口无言的佩服）：在加州圣西门美术馆我看到一幅德加临摹蒲桑的大画（一群兵在掠劫杀人）。在一笔笔遵循蒲桑的过程中，德加既溶化在不属于他创作的画面里，又从蒲桑的构局中像照相显影似地浮现他自己。这幅画的确不是蒲桑而是德加（谁临摹谁？）。蒲桑是18世纪的集古典大成者，德加又在这幅画中集蒲桑所有而成为德加。时过境迁，德加在当年的革命性早已无关紧要了，但这幅画似乎为德加一生的画道提前作了序言：他临摹时才二十几岁。

一种文化成长到旺盛烂熟的时候，大概就会出一位德加式的人物。小范围说，法国同期的音乐家圣桑（时称小莫扎特），文学家福楼拜（有人将他的书页对灯映照寻找神迹），都叫人无限佩服。但这只是比附或联想，不是模式，更不是所谓“客观规律”。天才终于无法解释的。

《德加的私人收藏》

这是97年秋季大都会美术馆最重要的专题展。电台广告的简扼介绍将这批收藏称为“德加私人美术馆”。果然，美国大部分州一级（甚至国家级）美术馆19世纪法国绘画的收藏，在数量

质量上都不能与之相比。仅盎格尔精品即占两间大厅,其余如德拉克罗瓦、基里柯、巴比松画家、印象派同志的画挂满八九个厅。藏品之精,不必说了,如果下手挑选的私人藏家是德加:世上有几位德加?他对收藏的精与勤也让人佩服,该展资料显示他几乎天天探访画店。我得想象他无数画作(包括毁掉的)只用去他一半生命,逛画铺子除了要有眼光,还愣得有钱、有闲、有心!

像我们辈自小穷困而寡陋的人(居然也在弄艺术)至今不能确定西方的所谓穷画家是怎样穷法。就说印象派吧,莫奈、雷诺阿、毕沙罗再闹穷,一辈子没打过工、下过放、上过班,更不知混一份城市户口或一张移民绿卡是啥滋味。他们总能尽情画画,那叫做穷?有钱的是马奈、德加、塞尚,吃家产、靠祖荫,又究竟是怎样一种富?看马奈、德加的画室照片,岂止殷实,简直豪华。再看这回德加的私藏,我辈关于穷富的比照参数——什么住房面积、音响级别、汽车牌子之类——全用不上了。

自然,那年头的画价便是给今天的美国阔佬算算,也便宜得痛心疾首,但一时总有一时的价值标准。德加这批收藏的价值自不必说,他家业再大,毕竟只是一介画家:从德加这座"私人美术馆"里——总数超过千件——我窥见的是当年法国文化与经济的"**水面**"满溢到何种程度。

好在中国人还有记忆。太远的盛世不去提了。就算在民初到抗战前,我们的"祖国大地"上怎么也还捞得出几打以上收藏大户,单开一项展览,绝对"牛逼"。当年徐悲鸿、张大千辈再是困顿,手上进出过往的珍藏也都了得。后来呢?

不过谁能管保西方下世纪或下下下世纪没个天灾人祸,把如今墙上这些玩意儿给冲散了,冲没了?

顺便暴露一个"活思想"。上美术馆，我好几次闪过一念：啊呀！要是美国也发生一回文化大革命（真作孽），乱了，到处没人管了，赶紧弄几辆卡车，趁乱混进去——藏品早已了然，先捋哪一馆、哪一件？

罪恶么？瞧那些魏晋唐宋的瑰宝，怎会在人家这儿呢？作孽。

《董其昌和他的时代》

有时我想：也好。我没学过国画（一个奇怪的词："国"画），也没受过国画画论或台湾叫作"国学"的教育。我是个不通"国画文化"的中国人，画油画，又真心喜欢看水墨画——我乐意带着这种暧昧的"文化身分"（一个刚从中国同行那儿听来的又懂又不懂的词）在国外看咱们的"国"画。

我对董其昌，对"南北宗"之类说法全然无知（那是一套所谓"话语系统"）。在我出国前，国中各美术馆尚未公开陈列古典藏画，因此我在美国才得拜见大量唐宋元明清绘画原作（我曾想：国画家是不是也该出国留学？）。说来荒谬，但又是事实（事实才会显示荒谬）：如我这一代自始向往西画的"新中国"的"新青年"，谁要是回头喜欢国画，那份对国画西画的"视觉经验"和"文化认同"的顺序是颠倒的。

董其昌，我一看之下当即喜欢：不是出于知识、教养，只因无知而素面相对。

也当即喜欢四王，尤其是王原祈。大都会美术馆有他的《辋川别业图》长卷，我一看，不知如何是好。曾经用铅笔临摹，在陈

列柜前时站时跪，终于累得吃不消，放弃了。

记得82年在纽约初识王原祈，立刻拿来比塞尚，自以为是大发现，发现两者的相似背后有东西方绘画的大相通在。后来与另一二位国中画家谈起，也声气相通。再后来，听得说国内有专家在所谓学术会议上将王原祈与塞尚的相比作为“专题”，当真算是学术上那么一说。其时，我在此地已经十余年，早已推翻并忘了自己当初的“发现”，那只是极表面的相似：偶然、无缘，塞尚是塞尚，老王是老王，他俩各自背后的大文化，他俩作画的原则、原理、套路、笔法，全不是一回事，若说到一个道理上去，则两皆误会——我们的潜意识里不免有种厢愿，养成轻率的习惯，喜欢将西方艺术的大小零碎把来同中国的艺术比附依靠，凑作道理。就我的认识，越是在外面待得久长，越是见得两头文化艺术的深刻的“异”，而不是肤浅的“同”。若存心考察异同，须善加检点，不宜率尔宣说的。

这且按下不表。我要说的是，我居然要来临写中国画，其中似乎有什么问题或意思在。

因为喜欢？洋画家有酷爱中国画的，未见得至于动手临写。那么因为我毕竟是中国人？中国的画西画的同行也未见得动手临写（当今连国画家也罕有描摹古画的心思了）。但年来我当真画起国画来：用油画，用写实技俩写生国画画册（其中十之六七是董其昌的画册），且一发不可收拾，画了有好几十幅，目下还在兴头上，停不下来。

这一画，才领教了董其昌的魅力。怎么说呢，不是他的作品的魅力（我没在用宣纸笔墨画国画），是他的“美学”。什么美学呢？在我摆出宋元以降各家山水画册后，挑来选去，发现董其昌

（印刷品上的董其昌）的画面效果居然比其他“国画”适宜于油画写生：他的画笔并不指向自己，而指向他人，并不意在真山真水，而意在山水画；当我以西方的画理来观看并描摹他的作品时，那似乎不是规矩森严的“国画”，而是可供别的媒材忠实“**复述**”的图像：他的画路是开放着的。

这是一种或可称之为“无风格”、“无性格”的效果：倪云林多么倪瓒，八大多么朱耷，王麓台又多么王原祁——董其昌所呈现的却似乎不是叫作“玄宰”的那个人，而是水墨画的恒定的性格，长久的表情：那是一种“蔬菜”般的性格（其他名师各为菜蔬之一种）；又像是某一张令人想起整个种性、族谱的“面相”（其他名师各殊其貌）。董先生关心、计较的不是个人风格（那时的中国画家的话语中有“风格”这个词么？），他将自己交付给水墨画的种种问题。他一心想着别的画家，好像在为所有他之前的画家画画。

明清时代的画家都指名道姓如实招供自己追究的先辈，那是长达数百年的画坛“时尚”和文化“性格”。但没有谁像董其昌那般居高临下，俨然是山水画的集体总管，又自甘效劳，好像是山水画的公共秘书。仅仅作为其他名家笔墨语言的综合反射与历史档案，他的画因此获至一种教条的、中性的效果，冷静而空洞，仿佛作为山水画艺术的**词典**、**索引**、**标本**——在他前辈的遗产中，他关心的仅止是绘画的**元素**。

用现代的词令来解读董其昌，他是一位“纯绘画”画家，如同马奈形容委拉士开支的名言：“**画家中的画家**”。这句话的意思是说，那是画给行家看的画。但在我看来，董其昌对于如我似的处于国画门外，未被中国美术史和中国画“话语”长期教训、塑造过的外行来说，似乎要比其它中国古典画家更易于理解（或者说，

更允许被误解、曲解)、更看得进去(以至用油画来“画”他)。我猜,我在看董其昌(以及由他而观看古典水墨画)时,同一位国画家在中国看待他的目光会很不同,当然,更不同于一位西方人在西方看待他的目光。就眼睛的“立场”和观看的“意识形态”论,我早已西方化了,但在西方,我的观看经由董其昌的中介又还了给了“国画”。

自从去年秋冬用油画写生董其昌的画册以来,多重的“异己”性使他(以及中国水墨画)与我之间构成一种奇怪而自然的关系,既像是“本家”,又全然是“外人”:我与他在画种、工具和美学上以全然陌生、歧异的方式在同一城市、同一画面上相会合——我与他都出离了中国本土,远赴纽约。我做梦也想不到会在纽约认识这位祖先,并带着全套油画工具钻进他所管辖的水墨山林中去。他,一定也想不到我会以他当年仿效前辈的热情和愚忠仿效他。

近来我患了“董其昌综合症”。他是我临摹最多的大师,也是我不多不少的美术史知识中最不了解的画家。我甚至从未读过他的简略传记(故意不读)。我只知道他是松江华亭人氏。我生长在上海。上海,即在古之松江一带地面。今日沪上茫茫人海中,有多少人记得董其昌先生?

我无意高攀董老太爷。他深知自己何以崇拜往昔的宗师,我却至今弄不清(也暂时不想弄清)何以崇拜他。

《斯大林的选择》

展题是否很奇怪?这是冷战结束后纽约举办的首次前苏联

画展，上百件作品均为三四十年代苏联全国美展中获得斯大林奖的油画创作。不知是各大美术馆无意接纳还是美国佬故意"恶心"俄国佬，该展地点选在市郊"PS－ONE"美术馆展出。该馆实际上是一所极具权威的当代前卫艺术机构，后现代艺术的许多新人（来自欧美及世界各国）从这里开始露脸，而后进入曼哈顿重要画廊和美术馆。它也是一处为各国"实验艺术"提供工作室，并为艺术圈内（类似我们常说的"内部"活动）举办特殊专题展的学术机构，所以这项展览的作品经斯大林同志选择之后，又被"PS－ONE"选择了一回。

由于"内部"，大概也由于苏联绘画世纪以来被所谓"世界"（"世界"还不就是"西方"的意思）拒于门外，该展的宣传、舆论、影响和观众都少得可怜。那天去时，天阴欲雪。画是不必细说了。列宁、斯大林、十月革命、集体农庄、卫国战争、共青团、少先队、伏尔加河、小白桦树，加上一长串我们熟知的画家名字，总之，"苏联"扑面而来。

迟来的苏联（它已经没了，或者说，它残存在这些画布上）。我早就想亲眼看到它，那简直是我们这代人少年时在艺术上一厢情愿梦想攀缘的异国"亲事"；现在它来了，唤醒的却是我心中对于苏联油画的遥远的记忆，但这些画面（正在看书的列宁、苏共大会的会场、坦克、鲜花、原野）此刻提醒我的并不是那个重又叫作"俄罗斯"的"苏联"，而是当年记忆中想都不曾想过的国家——是在美国，我会见了三十多年前日思夜想的"苏联"油画。我得穿越多年来西方绘画和现代艺术堆积在我意识中的重重印象，返回我初学油画时的旧梦。此刻，我平生第一次见到的真的苏联油画却难以给我鲜明的"第一印象"：从印象的先后顺序讲，

眼前这些我早已熟悉的图像所证实的不是它们自身，而是我几乎忘却的往事。

如今看来，这些画全是宣传，不是艺术。可它们真的不是艺术吗？直到19世纪以前，西方艺术也**充满**宣传，**就是**宣传。全部文艺复兴的艺术都是宗教宣传，那是后来欧洲艺术的源泉。我们的艺术"教养"也来自苏联的"宣传画"，而不是我们的先祖董其昌们（即便是董其昌的先祖的先祖，也同样是咱中国古代的宣传画家）。这又是一本书也谈不完辩不清的是非。鲁迅先生倒是早有过简洁的说法："一切艺术都是宣传，但宣传并不都是艺术。"在这句话里，宣传和艺术仍然是不同的。那么，怎样，以及**由谁来定义**什么是宣传？**什么是艺术**？

"PS－ONE"将这老问题又扔了出来。**怎样**回答？**谁来**回答？二四十年代斯大林奖获奖作品出现在80年代的纽约或许是一种回答；专事推动新兴艺术的"PS－ONE"出面组办或许也是回答；我，还有那天到场的不少俄国人做为热心的、怀旧的观众能不能也算一种回答。在一面大墙上挂满十几幅斯大林同志的肖像，有的画得就像美院的课堂习作（连镜框也不配），又认真，又像，又呆板。还有不少巨幅创作（以前从未见过）的作者才干非凡，在红军或党代表的脸上身上，在战马驰骋的战争背景上，他们出色地运用着他们从俄国收藏的欧洲古画中学来的技巧和精神。这些技巧、精神远胜于美国早期写实绘画，但后者堂而皇之供在美国的一流美术馆，并常被编印在美国人编写的所谓"世界美术史"画册中。

七号地铁的一个偏僻小站通向"PS－ONE"，周围街区是隔河遥对曼哈顿的工厂楼群，真像是电影中列宁潜回彼得堡同斯

大林密会的革命策源地。出馆已是向晚时分,漫天飞雪。古老的帝俄!所向无敌的苏维埃!在许多巨幅画布上我看见辽阔壮丽的俄罗斯土地——那是我年少时最向往的异国风景,现在,这些画远道而来,以我在此地见过的最简陋的挂画方式陈列着,不少画面龟裂封尘,恐怕在斯大林死后即弃置仓库。是的,这些画不易再感动我了,正如西方绘画也难像我刚来美国时那般感动我。在“PS-ONE”空旷的展厅里,几代苏维埃画家对于革命与绘画的**双重热情**依然触目,正像是干透、耐久的油画颜料凝结在画布上。

《毕加索和勃拉克的立体主义》

除去早夭的立体派干将格里尔(哥根海姆美术馆为他举办过大型回顾展),立体主义最辉煌的十几年差不多叫这两位老兄全包了。少说也有二三百幅吧,就像刚看完凡高的画,大地草木都成了厚厚的颜料,看完这项展览,到处都是可以任意切割重组的的形状,都可以用立体主义的原理去看去画,而一切早已经被毕加索和勃拉克玩尽了。

这是西方美术史的大转弯。我又要说,不在于找到了新的画法——在塞尚那儿,立体派的画理、笔意全在了,他的许多局部就已经同毕同志、勃同志无分轩轾——而是新的**观看方式**。但立体派的道理不必多说了,看了这项展览,我想到两拨人,两种态度。

一是董其昌前后的明清文人画家,水墨画走到那一步,笔墨官司便成了画画唯一的理由。水墨画家从此不再抬头看山,只须



低头画。这是中国画高度自觉的胜境(不带褒意),也是山水画的绝境(不带贬意)。

一是二战后的抽象表现主义绘画,尤其是德·库宁和高尔基。他们知道立体派文章作绝了,他们又知道立体主义的原理仍有待发掘。怎么办呢,他们越过毕加索辈,回向塞尚那儿找东西。德·库宁早年的人物肖像是塞尚人物写生方法的精致化、设计化、图案化。高尔基的早年风景写生则就塞尚的老路亦步亦趋,有几幅我查看标注,才知道不是塞尚画的(高尔基的画比德·库宁更讲道理、更知性)。吃回头草而向前走,今天来看,抽象表现虽然早已旧了,在当时,确比立体主义进了一步,又新了一新。

一再将中国画同西方绘画作比较,并无深意,或许干脆没有意义:不涉是非、对错、高下;只是两头看见,略有感知。中国和西方的画家,终于想通,不再痴心状物而玩味笔墨,以画娱画,先后在各自的画史中都走到这一步。但这一步的走法,就见到人我的不同:如果画画总要有东西看着、对照着,在董其昌辈,即看着古画就可以画下去;在西方人,则不论怎样玩笔墨、去物象,他们仍然要同他们的所谓"自然"作若有若无的对话。结果呢,不尚据实写生的**中国画从来不曾消除物象**的**形迹**,崇尚写生的西**画却经由写生**而**使画布上的物象彻底"抽象"**了。怎么回事呢?这是说不下去也说不圆的道理:无**所谓是非**、**对错**、**高下**。要说喜欢,我取中国画。我总觉得西人的花样百出的纯绘画同中国画一比,太叫板、太用力、太当真。自然,这也就是西洋人的可敬之处。

但立体派是例外。20世纪的架上油画看来看去,我最是倾心立体主义那一段。这些画似乎源源不断提供着**绘画的快感**:观

察、组织、纪律、自由的快感,层次、节奏、局面、韵律的快感。它回向素描的本质,好比音乐中的室内乐(那些排列重叠交错闪避的笔触,具有弦乐重奏的丰富律动),它是纯粹的**语言游戏**,好比文学中的**美文**(读者被诱入字词和文句的兵法)。但它可能是最"难看"而空洞的绘画,没有"内容"、"意思",好比美食家癖好的食物,谈不上营养。它是**画给画家看的画**。仅只两个年青人干的漂亮勾当!塞尚见了会怎么说呢。如果不注意标签,他俩在这项展览中的画形同双胞胎,难分彼此,美术史还能找到相似的例子么:一场运动,一项主义,既不是一群人,也不是一个人,而是两位天才形同合一又分头进行的工作,好比狼与狈的关系。毕加索回忆道:"那段日子我俩每天晚上到彼此画室去看新画成的画,热烈讨论,那真是一段美好的时光"——在展厅入口是两幅等人大小的黑白照片,一是毕加索,赤膊,叉开腿,又穷又狂;一是勃拉克,老实敦厚地坐着,正是日后会被毕加索欺负的模样。

《毕沙罗》

至今我没等到一项毕沙罗的大回顾展。这次小规模展览由纽约犹太博物馆举办。毕沙罗是犹太人。

作品不算多,但印象派老将中要数毕沙罗团块最大、浓度最高,看他一幅小画、一处局部,胜过莫奈十几幅画。事实上,毕沙罗的许多画每幅画了几十、甚至上百次(印刷品看不出来),丰饶、凝重、苍润、饱满,像在画布上耕耘。这种重重叠叠的画法**铺垫**了塞尚的道路。早年在蓬图瓦兹,塞尚像弟弟一样跟着他写生;晚年,塞尚在个人展上称自己为"毕沙罗的学生",同人谈起,

干脆说"他好比我的父亲。"

中国的当代画家与一代代先辈可有这种艺术上的**血缘关系**和**恩德之心**?

塞尚,以及毕加索也曾以一百二十次上下(有画家的日记和相关历史资料记载)的遍数在同一幅画上耕耘锤炼,画僵了再来弄活,画紧了再来放松,画熟了再来画生,可贵通篇画意看去还像刚起稿似的松爽生猛,毫无滞闷之感,塞尚的反复之作,往往还留着布白,像是才起手画第一遍——这一切,是毕沙罗同志先做起来。他的画尺幅不大,文字实在无法描述:泥土、老墙、阴影中的残雪、树干上各种斑痕的灰色,那么"物质",你同时看见的既是"泥土"的质地又纯粹是"颜料"的质地。当马奈紧密覆盖颜料时,他仍然严格地组织形;毕沙罗覆盖时,他已经自觉到**覆盖本身的快感**,但他仍然热爱真实的风景(他热爱并自称来自柯罗)。塞尚的覆盖就不同了,他看到的不再是"景",而是量感,他用覆盖锻造这量感,他以毕沙罗的方法亦步亦趋而离开了毕沙罗,就像毕加索、勃拉克分明用塞尚的方法离开了塞尚。

是什么使他们彼此**衔接**又**分离**?不一定是方法背后的美学、理论或规律:史论永不会谈及**画家的性格**。在马奈、毕沙罗、塞尚、毕加索的画中都能找到相似的画法(紧密浓重的覆盖,当同一块土黄色一再覆盖后,它已经不是土黄,而是土黄的量感),使这画法引申传递出新的风格或方向的,其实是画家的性格。**历史是偶然的**,事先不知会遇到**谁**。回顾展是由画见人的场所。我们不妨想想"性格"这个问题。



《塞尚》

在散文"绘画的观众"里我写到参观这次展览的琐事，其实我没在说塞尚。

关于他，多年来我总想专写一篇文字。为什么要写呢？许多意思其实是对自己说的（写成文字，又不同意自己了）。回顾展是由画见人的场所。你见到"这个人"，自然而然想到自己。"这个人"好像在说：没关系，您也这么干吧。或者说，行了，别忙。您瞧，我已经干好了，做点别的什么！

记得在最后一个小厅，四壁没挂画，仅写着塞尚的四段语录。其中一段大意是：我越来越觉得我比谁都强。我是唯一的画家。

好像摘自画家给母亲的信。柯罗也对他妈妈说过相同的话。这种话，只能对娘讲。

《维米尔》

华盛顿国家美术馆。大肆宣传。教育电台播出专题片。去不去呢，我拖延决定。近年很少上美术馆。维米尔。我看过他十几件作品，都是珠玉之作。我内心以另一种理由仰慕他：像他这样心思渊静的画，不看也罢。看了，再瞧瞧自己，还有自己活着的这个吵闹的时代，不如不画画。可不画画又能干什么？

要干下去，有几位画家不看为好。终于决定算了。不去了。

展览已经太多。维米尔生前看过几次？据说他有十一个孩

子。

我总想写出回顾展那种当场的感觉，但是难，一代代名家的画挂在一起，虽是原作，也还是美术史的教科书，一份按年代先后、名气大小刻意排列的权威名单，一和预先由画册和教育在我们心中灌输的理所当然——回顾展离间了这些效果。

回顾展只是“他”。他，比如说塞尚，在回顾展这才显得是真的：真有过这么一个活人（不再是供在美术馆墙上的艺术“牌位”），同我们一样，住在某个地方，年轻过，后来老了，死了，剩下这些画。如果这个人还活着，那么，他此刻还在工作，画架子周围摊得乱七八糟的。在弗洛依德回顾展展厅里，最后一面墙开幕后暂时空着，注明老弗有幅画还没画完，将要送来。不久，画送来了，框着配好的框子。

但说明什么呢（所以真难写）？回顾展给予我的是既高于又低于诸如美学、赏析、知识、思想这类东西。**真有所谓“美术史”么**？假如没有这一个一个“人”，美术史是什么？在拥挤的参观人群中，我只觉得是在与“他”私会。我总忍不住想要触摸画布，那真的是“他”在某年、某日、某一时辰亲手画的，用各种弯曲的笔划签着名字。

那位罗马总督指点耶稣的话正可借来形容我在回顾展最真切的感觉：“瞧——这——个——人！”

《安瑟·基弗》

谈论传统绘画，包括本世纪初的早期现代主义，其实是在还愿，还我们积欠太久的眼界的宿债。出来，放眼看过，那些画、那些道理，真是隔代古董、陈年旧帐了。我向来不是唯“新”主义者，但眼睛总得有不同的东西看看。人活在今天。

80年代新绘画的许多欧美作者的名字，包括基弗，国中刊

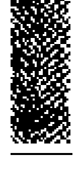
物都出现过。因门多夫的大个展还到过北京。将这大展的印象扩大几十上百倍，就能想见新绘画的盛景。这盛景背后的来由，长话难以短说。要言之，新绘画呈现的不是绘画，而是对于**绘画的立场**。

什么立场？长话也难短说。要言之，这种立场试图放弃绘画曾经有过的所有立场，以便回头重新选择（或利用）那些立场。

新绘画在超越了——譬如说，艺术的为人生还是为艺术的两大立场（姑且借用这粗劣的说法吧）之后，至少在80年代又决定将画笔和目光转向“人生”了，并且用世纪以来“为艺术而艺术”的所有资源对“人生”（同时也对“艺术”）表态。这种种表态其实比新绘画作品本身更重要、更丰富、尤其是更自由。

基弗很难说是位“画家”。他在画布上放置铁皮、稻草，他用铁皮作了许多大厚书，他还作铁质的雕塑（我在纽约画廊看过他好几次分类作品的个展，等于是阶段性回顾）。这一切说出了他作为德国人，准确地说，作为二战后一位德国人想要说的话。

他说些什么？怎样说？这得站到他大尺幅画作前面才能“听”到。我“听”到后的感想，是对德意志民族的敬畏。这个民族的性格在一战失败后足以再打第二次大战，战败后又足以在自己的灵魂——譬如像基弗这样一个德国人的灵魂内继续争战。这争战超越胜败。虽然，基弗今日的言论思想是全然反纳粹的（当他谈到海德格尔，他说：这样精彩绝伦的心智怎会被纳粹思想所俘获？），但我以为绘画中的**思想讯息是不重要的**（基弗的意思相反，他说：风格与媒材不重要，重要的是思想）。我在他作品中强烈感到的正是纳粹精神，感到再典型不过的德意志性格，感到两个多世纪以来只有德国人才能交给欧洲文化的那种顽暴、刚毅、



基弗做过几件铁皮(或铅皮)翅膀，这是其中之一，尺寸较小，中间的书换成调色板

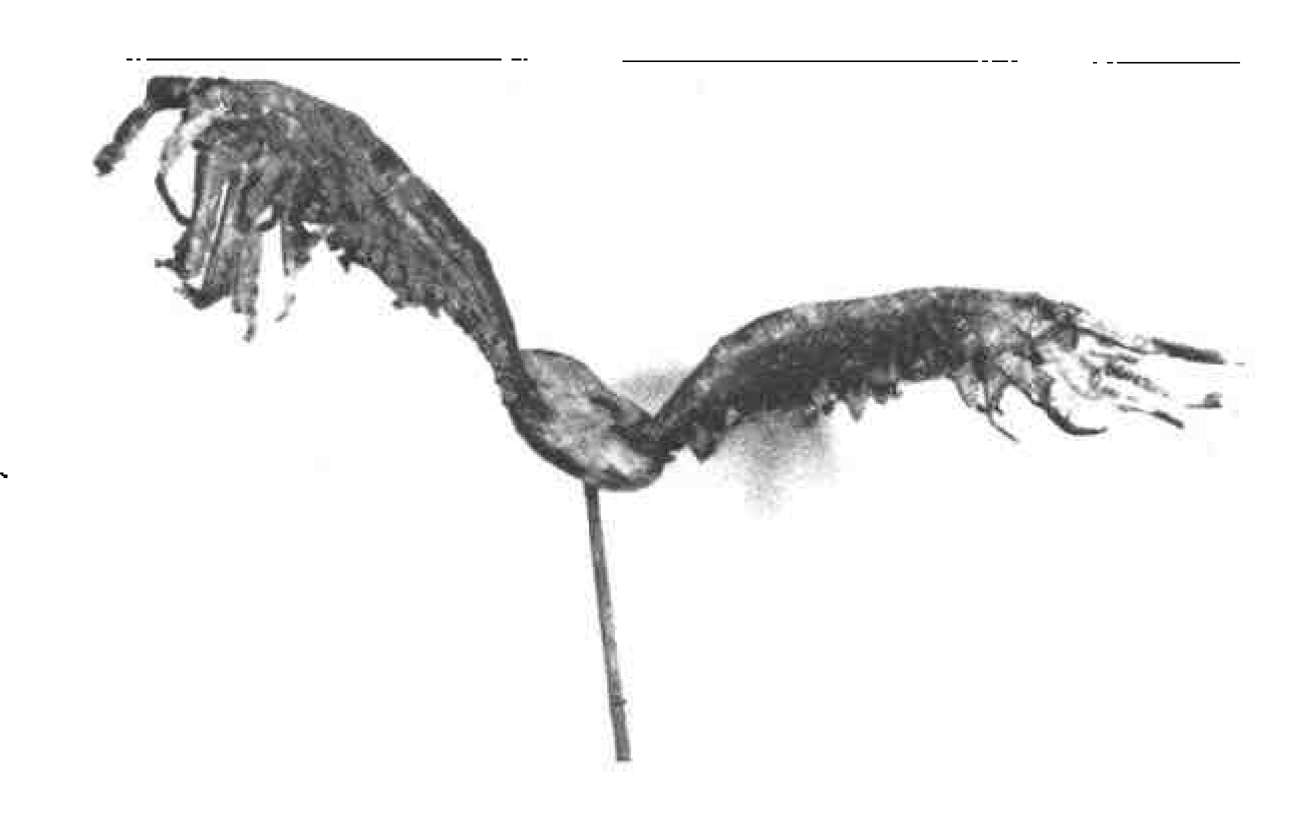


绝决、崇高的力量。海德格尔、希特勒、尼采、勃拉姆斯、华格纳、贝多芬、哥德，都是基弗精神上的父兄。他们都是德国人，只是他们作出了不同的事。

几年后我看了《斯大林的选择》展，想起基弗。希特勒被斯大林灭了。但斯大林也灭了好多苏维埃艺术家的灵魂。半世纪后，希特勒的废墟中飞出了基弗这样一只火凤凰。在回顾展中，我记忆最深的是基弗用铁皮折成的一对残破的翅膀，翅膀连接处不是鸟的身体，而是一本铁皮做的书。原件尺寸巨大，籍铁柱兀立着，铁翅向两端张开，不象供人观看的艺术品，而只是“它自己”。他借用了希腊神话中依卡罗斯的典故和意象，他用得多么好啊！

有人问他：“很多人认为你对昔日仇外的、传说中的德国仍有一种怀旧的情结。”他回答得也是多么好啊！他说：

“我不是怀旧。我是要记得。”



《乔治·巴塞利兹》

又一位德国人。巴塞利兹是个德国鲁智深，下笔凶猛，二话不说。他的相貌介于军曹和罪犯之间。别人问他对德国当代画家有何看法，他立刻说："我从不想到他们，他们都得想到我。"痛快；但他怎会知道别人在想他呢（如果他不注意外界的话）？基弗的第一幅售出的画就是他买的。如今这两个不见笑容的画家（德国名人都似乎不笑的）早已是巨富了。巴氏的住所和画室是一座旧日贵族的大豪宅，坐落在森林中。

他也做大木雕，砍出人形后就在累累刀疤上涂几笔红漆。他画画也像做木雕，用笔一道道"砍"。画布铺在地板上，大皮靴踩来踩去。绷好，挂起来，靴印斑斑。他的画很粗暴。他的招牌符号是形象倒过来画。看多了，说破了，不过是一个花招（虽然

乔治·巴塞利兹作品





是个好花招。给他想到，用掉了），动人的还是他的粗暴。不如基弗广阔、深邃、刚正，他有的是霸悍和强度。回顾展展出了早年画

的那些旷野中的士兵，好像浮士德从军身陷绝境，坚忍而悲惨，他是用纯真鲁直的方式表达与基弗同样的意思，我以为比后来的倒挂人有份量。鲁智深犯事靠的是天性不是谋略，我总觉得风格将开未开时的东西，有蓄势待发无可寄托的元气和自信，不知道，也不管它出路、观众在那里——倒是最耐看。

他和基弗都受到美国人的影响而画出德国人的血性。由他们的自述才较为具体知道60年代美国画家怎样在欧洲造成震撼。但巴塞利兹是西方当代名家中唯一提到俄国影响的人。他居然讲起列宾和弗鲁拜尔，说后者的印刷品引起他"不可扼制的兴奋。"就像我们这代人的记忆。他长在东德。80年代，巴塞利兹仿佛代表绘画的力量冲进西方艺坛，大吼大叫了一通，为疲乏已久的绘画出了口气。几年前看他在佩斯画廊的个展，他的粗暴似乎也疲乏了，用颜料管直接在布上挤划线条。看来他又找到一种花招。当画家耍弄花招，他内心的骚动想必休息了。新绘画画家的晚近作品都不如过去那么丰沛充溢，他们成功得太快，不像印象派和早期现代主义前辈，到了晚年仍是战士之身，壮志未酬。

好在他们还不老。咱们再看下去。

《大伟·沙里》

咱这辈人从小是看着毛主席像和宣传画长大的，开手学"西画"，也无非是从画主席像和宣传画下手。后来，我自以为，也被看作是画"油画"的，并且是"纯艺术"(FINE ART)那一类。

初到纽约，我一见普普艺术和当时刚起来的美国新绘画就喜欢。怎么会呢，后来我想明白了。我找到了我们在视觉经验上

的这段根：既不是"油画"，更不是"纯艺术"，而是"图像"——红宝像、宣传画，其实就是中国（尤其是文革期间）自己的，但不自觉、不自知，也不自由的"普普"艺术和"新绘画"。这挡子事，此处启个话头，往后还得好好说说看。

大伟·沙里是战后婴儿潮一代（与我们年龄相仿），现代影像、广告、媒体自然更是他们的第一视觉经验，同时他们是看着普普艺术长大的。出于自觉、自知，尤其是高度的自由，他们将各种图像的讯息（暴力、性、政治、历史等等）带进"纯艺术"，并藉此改变了现代绘画关于纯艺术的定义和概念。所以我说新绘画画家不是在画"画"，而是在画他们对绘画的立场，这立场的要点是反对绘画仅仅同绘画自己玩耍，即便玩耍，他们的游戏规则、游戏工具，尤其是戏耍的意图、心态都起变化了。

沙里的图像重叠和任意组合，可在普普艺术和早期现代主义画家如毕卡比亚那儿找到显著影响，他画得更为率性、愉悦、放肆、随便、无所谓，更具有当代感与个人性。女权分子骂他，将他归入"黄色画家"，因为他画的女裸体在动作和部位上太露骨，但这些"性"图像有种与性无关的态度：不像库尔贝、雷诺阿、毕加索、斯切尔画女体时那种荷尔蒙式的激情（称作爱欲、性欲都可以），他真的像看广告图像那样看女人（似乎他对图像，或曰"女人的图像"具有旺盛的"性欲"），巴不得将女裸体都转化为图像，而不是借图像呈现女裸体。他的构局也被批评为太像图案设计或广告画，但我以为这正是他出众的才华。若将图案设计比作认真的朗诵，沙里则用哼小曲或花腔高音的方式或随意或刻意地"唱"出来。在他那儿图像和绘画的分野既被取消又获得强调：他常用真的花布或其他装饰物组入画面（有时就像施那柏，直接

沙里在家中/1995年



salle days

With their complex, overlapping imagery, David Salle's paintings have always been controversial—and coveted. As he prepares for [illegible] show, Dodie Kazanjian finds the artist more ambitious, more solitary, and more productive than ever

在床单上画),又用异常爽快漂亮的大笔触潦草地涂画出各种画报里选来的呆板无聊的图像(厨娘、技术员、大轮船、鳄鱼、唐老鸭),还用业余手法马马虎虎地临摹巴洛克古画(这些潦草马虎的画法正好对得起一切印刷品中的图像性格:平面,间接,又丰富,又空幻)。为此他被指为"剽窃一切的人",并在版权官司中赔过钱,然后"剽窃"如故。

沙里天生是个好画手(多数普普画家不如他出手灵动流畅),但他长着摄影家的锐眼(他画中的女体都是他亲自拍摄的,后来集结出版),并像电影导演那样对一切图像贪得无厌。媒体时代似乎同时赋予他天性和机会,在画家、设计家或影像艺术家之间,由于无所适从而有所适从,他推展了普普一代人做的事情,使媒体、图像与绘画的关系不再那么严肃、困难、煞有介事。相形之下,普普当年的捣蛋其实认真得形同宣言,沙里将这过时的宣言变成轻松的打油诗和漂亮的广告画。

沙里的画,还有许多后现代作品会被我们看成是玩世不恭。什么是"玩"?怎样才算"恭"与"不恭"?他谈到法国导演高达:"一个有感受力,有天使般的风格,有文化素养的人而热中于残酷,这是我生命中最棒的事。一个成熟的艺术家可以跨过界线进入禁区,凭着作为一个现代人、一个有现代思想的人的方式。"这话正可形容他自己。在许多访谈中,沙里用机智,用广泛的学识(这代人善于从太多的文化讯息中把握自己)来表呈他的诚实和严肃。他懂得闪避问题(现代人的成熟是知道所有问题都没有简单的答案),又对种种问题具有清醒而尖锐的见解,并善于向问题提问。

我感谢沙里。他与好几位新绘画画家给予我诸多启示。关于



图像的文学性、戏剧性以及叙述功能，关于绘画与媒体的关系，他揭示了一个当代具象画家**充分的困境**与同样**充分的可能性**。每个人都会有自己的陷阱，沙里消耗得太快(惠特尼办他的回顾展时他才三十四岁)，90年代后他的作品渐渐缺乏活力，他有得是图像的想象力和组织能力，但现在图像似乎被图案蚕食了。还是好看、壮观，但不再让人吃一惊。美国的新绘画似乎都有种青少年性格：长大了，就不那么可爱了，徒然叫人想起他们曾经多可爱。这不是他们的问题，而是时代与文化的问题。沙里了解这一切，从他的言论和创作中可以看出来。

《大伟·霍克尼》

我总要说服自己去喜欢霍克尼。他是个讨人喜欢的大画家。说他是写实画家,他的装饰才能同样高明;说他是带有装饰倾向的具象画家,他的写实才能(尤其素描)绰绰有余。他可能是本世纪写实家中唯一毫无苦相的人,不像巴尔蒂斯或弗洛依德将自己锁在画室里,霍克尼一辈子忙不迭在他的写实绘画和当代生活之间跑来跑去。他毫不念旧,对传统的依恋就到毕加索、马蒂斯为止,从老毕、老马那儿挖一小块方法支应他的形变、色彩,然后他就在自己的天地里开开心心玩到现在。

说来他的美学属于早期现代主义,即在杜尚所谓"视网膜"效果内兜圈子,他大玩多幅人物风景照片的拼贴图像(还为此"发现"了中国手卷画视觉的高超境界),其实仍不出"视网膜"范畴。但他跻身于欧美尤其是好莱坞上流社会,论地位有点像沃霍,而沃霍从不将私人生活带进作品,他的画却在表现他自己多姿多彩的感官生活;论辈份,他比新绘画这代人老得多,但他的画却总是年青又鲜活,不会显得太过时,反而当下就能一头跳进去,正像他画的碧蓝的游泳池。他所有的画面都有种新鲜瓜菜似的生青色调子,这生青色既有一种纯然的**生物性**,又似乎具有最佳的**商业性**。沃霍第一个公然宣称艺术的商业性格,但他的作品其实是观念的,如今看来近乎学术性;霍克尼潜心研究绘画的美学和语言,却凭他享乐主义的天性使他的画和生活在高消费商业文明中如鱼得水,并自然而然地维持着他作为纯艺术家的身分。他的画和他的做人没有负担,因此他的艺术没有重量;幸亏

没有，否则他就失去了他的魅力。他是不结伙，不掀起运动，也无意制造影响的大画家。



为什么我要说服自己喜欢他：我对他画中的生活和这种生活背后的文化缺乏感应。谁都有自己的生活。当我们的眼睛瞧着西方艺术的万花筒，我们自己的生活在创作中漏掉了，变成干涸的游泳池。霍克尼的池子里水总是满的。90年代以来他兴致勃勃画了许多小油画，单只画些加州的小伙子和美国大水果，色彩就像早市滩头的新鲜蔬果，水汪汪的。在玩了大半生视觉游戏之后，他返朴归真，回到习作般简单的写生。

《李青司坦素描》

现代美术馆。我看到一半就走了。不是因为不喜欢，而是出于尊敬：他的素描太多了，一个人几十年积下的信件才会这么多。我原以为他的放大印刷网纹的油画用不着画素描：他用彩色铅笔认真地涂措每幅将要放大的稿子，标满各种线框或记号，事实上那是一大堆工作计划，非关修养、学问，也无意给人赏鉴，而是结结实实的工作。他年事已高，富有，完全可以雇人画他那些超大尺寸的"连环画"，但他照样自己画素描。

去年他死了。这在媒体上是件大事，电台里全天播报。评论标题中有一条是："普普元老就剩强斯最后一员大将了"。

《帕洛克素描》

我也匆匆看过就走。不但出于尊敬，还因为害怕。所有回顾展的作品数量都有点叫人害怕，何况最潇洒、最调皮、最反叛的角色也给你发现他原来躲在暗地里猛干磨刀霍霍的勾当！

但怎么也没想到画"自动"的滴彩画的帕洛克也画真正的素描：他再三地，简直狂热地临摹米开朗其罗、格列柯和其他古典大师(想得到吗)，画不准，但画得很充分(有点像塞尚的素描，更憨，美国人的那种没文化的憨)，有些阴影被铅笔掐得纸都快破了。一本本册叶，没一页轻忽，每个形都画到精疲力竭。一个超越了抽象绘画的抽象画家(他的重要不必说了)尚且在素描里这样滚过一番，我们好意思吗？还画素描吗？画多少？我还看过一群现代名家的素描专集(有的个人出版数册)：沃霍、沙里、施那伯、迪欧、费雪、巴塞利兹、基弗、克莱曼蒂、古契——算了，不说了。看惯了这些画家的公开作品，忽然蹦出来素描展、素描集，就好比他们还备着一付手脚，还藏着一位真身呢！

《马格利特》

大都会美术馆。一项干净的文绉绉的展览。和他同时代缤纷张扬的流派相比，马格利特冷静而独立。他画得又薄又匀，尺幅小，方法简单。那时，精英们都在琢磨什么是纯绘画，什么是风格与创意；另一群人，譬如马格利特，已经思考**画什么**而不是**怎么画**，绘画还剩下什么价值和意义：他仿佛早就平心静气看透了绘画在各种意义上的骗局、徒劳和虚妄，却并不走开、放弃，出于无法说明的理由，马格利特索性埋头画画以便揭发绘画的阴谋：他仿佛是一位隐藏在绘画营垒中专事颠覆的奸细。

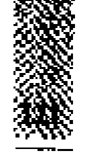
他的上百幅画面散发着那么一种美丽的镇定，镇定得不像是他的作用，而是作品自身所具备的。他那些意象——火车从壁炉里开出来、蓝天白云间的帽子，还有那著名的烟斗，既像是谜

《ATTEMPTING THE IMPOSSIBLE》/ 马格利特 / 1928 年



面又像是谜底，不是为了说什么，甚至不是为了要画出什么。似乎出于对绘画的不信任他才画画，或者说，他在画他心中对于绘画的怀疑。在智力和视觉两端轻轻走动、言说，马格利特态度安祥、语气平和。在早期现代主义的大派对里，他，还有杜尚，是那种远离人群，站在回廊或后院子里静静抽烟的角色。

圆满成熟的文化，自会孕育、包涵自身的异端；当主潮发端淹流时，洞烛机先的人物就已经洞烛机先，站在主潮之外了。他



们不赶潮流（这是起码的品质），也不反潮流（同样是起码的品质），他们沉浸在自己的思想中，自己就是一股潮流。将他笼统地归入超现实主义不是对他的误解，而是对超现实主义的误解，马格利特在当时就异常边缘（中国人多么害怕“边缘”这个词，又多么敏感于不成其潮流的潮流）。在他自己的厨房里（他常在厨房里画画），他的思路和画旨已经遍及视觉艺术所有有待怀疑的领域，几十年后，普普、新绘画，甚至观念艺术家都能在他早已触及的领域各自分得一组话题继续言说（马克·坦希即自称秉承马格利特的诸般旨意）。观众在他的回顾展里似乎格外安静。他的艺术仿佛故意显得次要，他在发言，但不想争论，更不加入争论。你不一定要听他，如果你听他，那是你的事。看了他的画再看别的画，觉得看画或画画的所谓激情和投入是可疑的，可笑的，有点过度反应，有点犯不着。

说到这儿，再停一停。

艾略特写过一段话，大意是：但凡出现新的人物、作品、思想，历史上的人物、作品、思想也即随之动一动，须以新的眼光再看过。一项回顾展泡下来，“这个人”自会拨动你的眼光见解，拨动之后，再看再想其他人的东西，不觉之间变异了。这变异在心目中或为一时，稍后如故；或竟长久，不复旧观。

所谓“温故知新”，于回顾展可有两层解释，双重效果：回顾展的意图是为“温故”，然回顾展自身——往来的观众、展出的时地——却是“新”的“状况”，兼有某些作品从未展过，大部分作品从未集拢，既经主事者撮合，更是效果一新，以至“知新而温故”。这“故”，虽说是被回顾的“这个人”，其实倒是旁及他人。想想看，我们若是结识一位新人，大有感触，回想旧识，是否不同？



苏巴朗作品

回顾展自行具备了与所有他者“比较”的功能。回顾展是个人(或专题)档案的集中陈列,“他者”因之悉数退为背景;美术史是平面的,纵向的,回顾展使“这个人”走出美术史的队列,在展厅里单独与我们相处一时,彼此作无声的交谈。每一项回顾展都多少提醒或修正了我的无知、有知、偏见、管见——原来如此。或者,原来并非如此。

《苏巴朗》



不少回顾展的画早已不记得。苏巴朗那幅画着修女的巨制送来了,但我只记得一张横幅静物,平行等距摆开四只陶罐,均衡、朴素、呆板。古画的呆板呆得稳重殷实,不可学。

前无古人的大匠其实**都有古人在前**,至少有同辈、同代的重要角色推送着,陪衬着。看见苏巴朗,才知道委拉士开支并非横空出世,高华的境界总有前后左右的铺垫呼应。欧洲不必说了。譬如,我们熟知的俄罗斯绘画:谢罗夫之前不能设想没有列宾;列宾之前,默默地站着科拉姆斯柯依,再数上去——

不过远祖总容易被外人忽略、忘记的。

画家心里有谱。毕加索被请到卢佛宫看他自己的画同古代经典放在一起的效果时，他挑选的第一位西班牙祖宗就是苏巴朗。

《委拉士开支》

大都会美术馆。89年。除了《酒神》、《大宫娥》、《布列塔尼受降》、《照镜的维纳斯》、《纺织女》缺席（总不能将各国收藏都借来），这项大展可以号称史无前例。同欧洲大馆比，大都会美术馆不算大。但美国人有钱。

我问过好几位当代美国画家——作观念艺术的、画新绘画的——“FAVOR”（即最喜欢的人物），出乎意外，他们说是委拉士开支。马奈说过，他是画家中的画家。该展的专书、专论则说他的画是“绘画中的神学”，说他“可能是”有史以来最伟大的画家。

“可能是”即“就是”。这是西人用词上的留有余地。“史”，自亦指西方美术史。

我总是找不到自以为确当的说法来形容委拉士开支。这回饱看他的大作，似乎找到了：他是位从画中看不出他是怎样一个人，无法窥见他的性格的画家。他全然退出他的画，而他的画也没有“风格”，假如风格是指我们在其他画家那儿所看到的种种强烈、显著的个人印记。芬奇睿智、米开朗其罗壮烈、伦勃朗仁厚、鲁本斯雄健、维米尔温润，即便这形容词简略空泛，也大致可以借来一用——用什么词形容委拉士开支？





说他高贵，诚然，但他行笔用色实在朴素无华；说他精湛，原画中所有精湛之处都画得松松爽爽，粗服便衣的派头；说他是写实技巧的顶峰，则托尔斯泰形容列宾的话该来说他：这样地富于技巧，简直看不出技巧在什么地方。高度的人道主义、现实主义之类词汇也可以用，但说明什么？在他的画前，这些词汇只能用“空洞”一词形容。

鲁迅说米开朗其罗的天顶画是当时的“连环画”，旨在宣传；本杰明和勃格论说欧州的肖像画是财富和地位的证明书；杜尚一再说，我们现在看到的某件作品同它在多少年前刚画完时被人们看到的感受是不同的。这种种说法都为了看清艺术而先来道破它。哪种说法更对？当我在展厅看一幅幅菲力普皇帝肖像时，我知道我是在看这些画的“剩余价值”（剩余得远远超过当初的价值），直白地说，看委拉士开支在布面上怎样画画。

在画中留下“当下的”（PRESENT）画意，“理论上”始自马奈。其实马奈该是在委拉士开支那儿领悟到“当下的”真意：他之所以是画家中的画家，或许由于他的画无不呈现他“正在”画画：正在轻轻扫动颜面和发际的微妙边缘，正在准确地，又逸笔草草地再次描写华服的丝绒镶边或锦缎的闪光，正在将关系丰富的暗部再画得稀薄、次要一点。当观者的目光随着画面上的“正在”看来看去，观者也幻化为“正在”作画的画家：神奇的委拉士开支对于物象和画面的“凝视”藉由这“正在”转让给我们，不是我们在看他的画，而是我们像他似地正在画画——他画出了他的“凝视”。这使他的画无时间性。伦勃朗、鲁本斯的画出于浓厚的人文气息而被锁在那个遥远的时代，委拉士开支的皇帝、宫娥、侏儒是 17 世纪的古人，可他的画却是“今天”的，“此刻”的。他的画好

像还在画架上搁着，他只是走开，由我们站到画架面前。

虽然不能奢求比回顾展更好的方式了，可是观看像委拉士开支这样静穆深邃的画作，展览仍是差强人意的。我在展厅里赖着不走，看了又看，并决定静养神志再来几次。但终于没来。他画中的一张脸，一个角落，足够凝视终日，别说是他一辈子的作品。然而我与这些画仅几小时缘分。许多妙境在印刷品上看不出的。那幅"煎蛋的妇人"的右下角有几枚陶罐，运笔顺着罐形扫动衔接无微不至，明暗柔腻，光亮润泽，实在看不出技巧在什么地方，又分明只是技巧。那是陶罐的肖像。衣裾、物件在他笔下都与"肖像"等同。他的所有"肖像"又分明只是"画"，纯然"物质"，没有思想没有表情，停在那里，恭顺无言。他的凝视究竟是出于热情还是冷静？他是在迷恋陶罐还是在潜心画画？他的高贵体现为对物象全心全意的谦逊，而这谦逊被他在画布上抹去了，毫无杂音。委拉士开支。他知道"物我两忘"是什么意思吗？至今我记得画布角落上的陶罐，记得我凝视陶罐时六神无主，当场被催眠般的感觉，时间好像停止，我几次走开了，又丧魂落魄蹭回画前，心里却毫无所感一片空白——画这幅画时，委拉士开支还不满二十岁。

《希腊雕刻》

这不是展览的题目（题目我已忘记），那是希腊一座岛上新近发掘的石雕与铜像，后者是两倍于真人尺寸的男身。在颈、腰、腿弯部位可见衔接的铜缝和铜钉，这种铜铸方法一定失传了。人类再不可能做出这等奇迹。

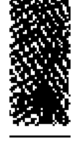
委拉士开支怎么想希腊人？希腊雕像都看不出作者的性格，看不出作者是“谁”。

瞧着这些石头或铜铸的手、脚、腰背、臀部，知识和教养有什么用？纽约时报艺评家勃兰森谈到唐马陶俑时，曾说过这样的话：“中国的三度空间雕塑达到如此伟大的成就，我真希望有人告诉我，为什么从10世纪以后这传统就忽然消失了。”斯宾格勒——那位《西方的没落》的作者，则将米开朗其罗之后直到19世纪的几百年西方雕塑说成是“对希腊传统徒然的模仿和追忆”。马克思同志指出，希腊艺术是人类的童年时代——好一场“童年时代”！孩子从降生到五岁期间历经了人一生所有阶段，此后只是这些阶段的放大和具体化——这是托尔斯泰的说法。关于童年，还是意大利导演费里尼讲得干脆，他说，所有儿童给送进幼儿园之后就被“去势”了。

《丝绸之路》

藏品来自德国。那年我刚来美国，乡思病缠身。想不到最牵念的不是北京、上海，不是我插队的赣南和苏北，却是我仅逗留几星期的敦煌一带。六七年后我买了自己所买过的最贵的画册：版权归大英博物馆、印制经费和高科技由日本承担的《斯坦因收藏》精装本。当时手头紧，分期付款又不行，记得向四川画友秦明借了一半书款，约在地铁站取了，直奔书店。夜里灯下细看，那种快感有点像犯案得手，心别别跳。

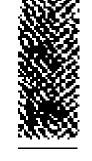
不是为了思乡（思乡用不着花钱）。出来好多年头，自以为眼界开过，这世界上，地中海沿岸的雕塑，中国古山水画，再加上这



西域丝绸路上的艺术，不看也罢，看见了，最是无可奈何。

伊斯兰艺术珍藏，纽约甚多。西域雕刻壁画的大作风自是从那里来。但我没买过一册伊斯兰画集。中东艺术似乎非得由西域道中的汉人过一道手，那妖媚繁华，那股中东的羊膻气这才去尽，干爽神秀，转成大汉气象。

记得一块壁画断片，线条柔弱而遒劲，画着三位官员排队走来，衣袖拱抱、面容圆满、似笑非笑，垂两撇小胡子。我实在想去



临摹,馆方说不可以。

《柯罗》

思慕太久的人最好**及时见到**。当我面见米勒,为自己心里的三分失望深感歉意。这回柯罗的几百件作品虽没让我失望,一幅幅看过去时,却又不免神伤:要是在二十年前给我全看到这些画该多好啊。

二十年前,文革后第一项大型外国美展《法国乡村绘画》来沪。那年我还是知青,从苏北溜回沪上伺机瞻仰:当时票还不作兴公开卖,须由"单位组织"。我哪来"单位"?幸亏大师兄夏葆元有官票在手,特意让我混进去。过第一道门无碍,我飞奔入场,满目洋画,才看几幅,就有美协人员拦住喝令出示"工作证",随即我被推推搡搡撵出展厅。这倒无所谓,无业知青混迹江湖常有这类活血健身的肢体经验。但票给扣押,旋即查出票主,累及师兄。两天后,我与夏葆元双双站在美协头目沈柔坚老先生榻前,沉痛悔过、面聆教训。

何必写这一段呢,我的意思正与基弗的话相反:我不是要记得,我是在怀旧。

怀旧。比如说,当年为什么把事情弄得那么复杂(不是指官票私用败露悔过之类)?后来我画那几幅西藏小画,自己谈,别人分析,都在寻各种说法,其实哪来那许多道理,不过就是《法国乡村绘画》来了一来,探头看了,日后有样学样而已。

不记得终于是怎样弄到入场的票子。只记得勒帕热的《垛草》,再就是挤在柯罗四五幅朴素的风景画前发呆。要是那年来

敬爱的柯罗先生



的是苏联画展，我的毕业创作想必不出苏里柯夫、德加切夫这些罗宋"夫"子的招法。如果苏联人、法国人都不来怎么办？没关系。我会以同样的热情模仿我所喜欢佩服的中国油画家，譬如王式廓、董希文，可那年头他们的画还未被准许展出呢——此外还能怎样？我们不爱说也不爱听"模仿"这句话。**实话是犯忌的。**

现在看柯罗也成了怀旧。不是看19世纪那位法国柯罗，而是回想本世纪六七十年代我辈心目中的"中国柯罗"：他曾活在文革抄家后流落到社会上的民国黑白画册中，在文杜里著作《西欧近代画家》中译本里，在《法国乡村绘画》展厅一角。一边看，一边回想印刷品哪处语焉不详，书中哪处语焉甚详，却只能单凭想象，以及当年亲酌的几幅柯罗同眼前的几百幅柯罗究竟怎样不同。然而仍有失落之感：我终于难再找回昔日对柯罗的情深意长：他还是他，我也还是我，但我的眼界不同了。

照例，展厅最后的小卖部堆满了柯罗画册，好几种版本，法国印制的就是比美国的好，好在懂得印出柯罗的雅致的灰色。印刷技术进步后，印刷效果退步了。扫描、镭射正在一步步扼杀古典画家。我呆在那里翻看，终于一册也没买。

怀旧是要候机会的。每次走出回顾展展厅——通常的规定，出来后就不能再倒着走回去了，我都知道是在与"这个人"**诀别**。一生的作品能够集拢好不容易，即便将来再能看到，我的见解、心境也不复此时。这回来拜柯罗，宛如同他告别；若非面见，这段怀揣已久的故旧还会在心里留存下去。终于见到，这才真的告别了。



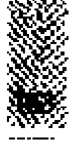
《重新认识库尔贝》

有一次库尔贝问柯罗："谁是当今法兰西最伟大的画家？"老实巴交的柯罗就低头寻思。库尔贝等不及了，开口说道："我！"接着补一句"当然，还有你。"

可惜书上（不记得哪本书）就写到这里，不知柯罗作何反应。

看美术史的固定收藏，张三这样画，李四那么想，各有胜擅。个人回顾展给你揭示的却不是才华，不是思想，而是这个人的性格。这回看库尔贝暮年蒙难蹲班房时的自画像，性格毕露：倒了大霉，照样画，牢笼的铁格子画得饱满厚实，比画自己的脸还上劲，起先大概是为了政治意气特意画这铁格子吧，画着画





着，他又被用画刀的快感和铁的质感迷住了，层层迭迭抹颜料。窗外的狱中天井也画出了神，比他的风景画还精彩。

我从不看展览说明书，至今也不知纽约布鲁克林美术馆为什么组办是项展览，还起这个展题。反正，组织者选了不少库尔贝近乎糟糕的、从未发表过的画。其中有幅巨大的海景，画个艳俗不堪的金发女子，抓着船桅乘风破浪，海天的蓝色蓝得像打翻了颜料罐，整幅画则像张三流电影海报。

可我还是喜欢他大大咧咧无所谓的性格。有些大师鲜有劣作，不容败笔，看得你拜服；有些大师只管兴冲冲画，画完拉倒，再画，这种性情的人，倒想上去拥抱他。

库尔贝好色。著名的美女梳头侧面肖像大概是画得很得意吧，他连画四幅，构图相同。在两位裸女相拥而眠的大画中，他全神贯注于肤纹的质感、脂肪的厚度和每一处肉涡，用笔繁复使尽招法，弗洛依德一定从这幅画得到莫大的鼓舞。那幅描写女子下体的油画也展出了。构图正中的性器画得郑重其事诚恳之至，有如性器的肖像。据说，直到本世纪 80 年代这幅小画才被允许公开展示发表。真的前卫既非大胆也无意挑衅，只是性格使然，只因他天生是这么个人。库尔贝式的现实主义——他宣称：我只画我所看见的——使美术史最色情的写生超越了色情。一百多年后在纽约苏荷画廊展出了杰夫·孔恩与妻子作爱的等人尺寸放大照片，直陈性器。观众谈笑流连，没有震惊，没有哗然。不见得是时代不同（色情图像在 19 世纪的花都巴黎早已不是禁忌），不同的是孔恩（连同他的画廊）以色情为策略；库尔贝的色情（连同他的模特儿）纯然出于率性，二者都成功地超越了色情，然而今天看来，祖师爷库尔贝才是真正的前卫艺术家。他不懂什么叫作

"前卫",一百多年前他就百无禁忌,只管听从并坦裎自己的性格——毫无遮掩暴露无遗的其实不是画布上的无名女子,而是库尔贝自己。

《印象派的缘起》

回顾展、专题展的意图是尽可能还原历史,追踪谱系。这项大展作品又多又杂,组办者有意模糊了印象派的边缘和界线,同巴比松派、自然主义、沙龙艺术的作品挂在一起。艺术原是一片生态,后人看见的只是草木标本,而美其名曰"艺术史"。是呀,当年印象派并不是深山里的游击队,他们是一群与其他巴黎同行混在咖啡座中唇枪舌剑高谈阔论,并伺机出席每届沙龙,心里又痒又不服的年轻人。

马奈的《左拉肖像》、《吹笛男孩》、《草地午餐草稿》又借来了。同是一幅画,那年看马奈个人回顾展,显示的是他的风格与性格;这回与别人的作品为邻,显示的是他的位置与影响。莫内、雷诺阿、巴齐依三位在库丢尔画室是同学,早年的画虽有三分学生腔,却已经率尔自作主张。老师库丢尔的画也展出了,观者可以自己比较。印象派诸家的活动延绵半个多世纪,各人的演变脉络也曲折可观,单是一位画家的不同期作品就分好几个馆分别张挂,信步走看,时断时续,每次出现,作风焕然有异。众多画作虽是穿插陈列,却等于是一群人的个人回顾展。为了寻索求证各人的路径转侧,我几次返回前几馆重看,重看之际,又看出一些适才路过时不曾留心的意思。什么意思呢,这就是文字描述绘画的尴尬。"印象派"这说法在当时既是丑闻也算美谈,一路叫到现

在，其实已难说明什么道理。不记得谁说过："好作品自己会告诉你它有多好。"作者自己知道吗？印象派八次联展是他们亲历的过程，后来各人春蚕吐丝画到死。要是印象派老哥们复生，相约来看这项大展该多好。我常会在堂皇富丽的展厅里想念那些不知所终的艺术家。

巴齐依是这次展览中最突出的人物。他作品有限，几乎都到了。我喜欢他，因为他不强调，也谈不上风格。他在物象和画布前就停住，从不将之引向意图。展厅出口最后一幅画是他著名的早年作品：四五位巴黎公子聚在他家，个个年轻，腰身清瘦，正在画架边谈话，室中气象澄清。那时印象派刚开始举事。事情刚开始的时候，多么好啊。

《怀斯》

我没去看这个展览。画册看了，是他为情人画的一批隐藏很久的画。美国公众对这类"事"——而不是"画"，会很感动。二十年前在北京第一次看怀斯画册，好生害怕：那种仔细的画法让我想到细菌。后来在美术馆见到他画一个瘦女人伏在草地上，我瞧了片刻，赶紧走开。我想不出何以不喜欢他的画，终于在该展期间一篇纽约时报艺评人的访谈中讨得一句说法：怀斯是一位对绘画没有好奇心的画家。

《柯巴巴》

二十二年前，我未经所在江浦县县文化局批准，擅自过江搭



夜车去上海看《罗马尼亚画展》，就是为了瞻仰巴巴的作品。事后，我在单位里当众念了一纸检讨书。今年（99年元月）我得缘观看了巴巴一生大部分作品的回顾展，也得主动作个交代。它在北京展出，是我以上述及的回顾展中唯一在中国观看的——中国大陆以及港台画展往往郑重其事在前厅放置花丛花篮，似乎是礼仪之邦的礼仪过剩。花团锦簇，是衬托还是妨碍了观看画作？

入口正墙单独悬挂着巴巴垂暮之年的自画像，空洞、贫乏、凋败。我自小对巴巴的景仰当即转化为近于哀悼的失望——对我一瞬间溶化的青春偶像的哀悼——整个画展中，同样空洞贫乏的作品占了七成。

便是该展最好的作品也消退了往昔的魅力。往昔，在我们的俄罗斯苏维埃油画眼界中，巴巴一枝独秀，他的画风全然不涉罗宋人的文学性叙述和社会主义教条，凝练、深沉、单纯。现在我站在那几幅眼熟能详的肖像画前（炼钢工人、下棋者、青年女子、农妇），徒然想要唤起过去的钦羡而不能：我第一次为自己在西方过于丰富的眼界感到抱歉。

他的拉长的形来自艾尔·格列柯，但哪有16世纪宗教画的神性。他的反复锤炼，刻意化约琐碎细节的涂抹可以在19世纪西欧许多匠师那里找到来源，但这高贵的追求比西欧晚了一百多年，无法构成与欧洲传统的活的对话，而只能是一种缺乏内容的立场，一厢情愿的个人品味，是上一世代的微弱的回音。在他艺术生涯的同期，欧洲早已进入现代主义尾声，他是完全置身于欧洲局外的欧洲人，是被冷战锁在自己国家，同社会主义与现代主义美学都保持距离的倔犟的人物。现在，放大到欧洲整个现代

美术史背景中远看，这位天才的孤高其实是他在西方艺术世界的**自我孤立**。

而且是不被西方收入视线的彻底的孤立。欧美主流画坛不知道巴巴。我为他，也为我们昔日的孤陋感到委屈（然而西方无视东欧艺术不也同样是孤陋寡闻么？），我们的“孤陋”，乃相对与西方而言（今天，西方倒是比咱们更为关切社会主义现实主义绘画的历史价值）。在饱看20世纪西欧绘画后，他的艺术追求（而不是艺术天赋）显得苍白无谓。假如我从西方的立场看，他的作品的内涵反而不如苏联或他本国的“政治”作品，那些作品至少体现为冷战时期另一番文化现实。同样是描绘工农，我宁可看约冈松、穆希娜和普拉斯托夫的工农，后者投注于“人民政权”的高度热情同巴巴的洗练笔墨相较，是更为珍贵的文化样本；同样是透露冷战在心灵上的苦难和生命庄严，则成长在社会主义东德的青年画家巴塞利兹、基弗、蓬克比他发掘得不知深刻多少，他们日后在西德贡献了后现代绘画最强悍的一批艺术作品。

作为罗马尼亚首席官方画家，巴巴似乎既不是社会主义意识形态的判逆者，也不是追随者。这或许十分可敬，但其代价却是损害了活泼的生命力。在东欧铁幕内，他似乎与获得宠幸的御用艺术家大不同，但与获得西方尊敬的中欧、东欧艺术家（如康定斯基、夏卡尔、卡夫卡、昆德拉）更不同。他高傲的自画像像是一个由社会主义供养在昏暗画室中的油画教皇，这位地方教皇所统辖的精神领域仅只及于他自己。除了中年时期画过几幅人性毕露而手法凝练的肖像（工人、农民、家人和朋友），他的“创作”都是些社会与历史属性暧昧不明的角色，藉以宣泄他内心的宗教精神（这精神无从体现欧洲传统艺术中博大的宗教感），还

有他的哲学学历遗留给他的形上关怀（这关怀看不出与本世纪欧洲任何一派哲学思想的呼应），二者似乎仅仅有助于他的自我孤立（孤芳自赏，孤芳自残）。他一再题名为“恐惧”的群像看不到内在的**针对性**，也没有寓言的魅力和超现实的**想象力**，一如他的现实主义**缺乏现实**，他的矜持**对象**不明，而他的油画语言看不出语言的**环境**。

他在60年代的最好的画，或许由于正当盛年，相对来说也是各国社会主义“体质”较为健康的一段时期。此后他虽然作画不辍，却毫无充实愉悦之感，丧失了力度，不安、绝望、萎缩，然而固执。这不应归结为他个人的悲剧，然而个人的悲剧会加深时代所笼罩的厄运。他活着见到罗马尼亚的改朝换代，这时的自画像显示他生活在更深的**自我隔绝**中。十年浩劫索性淹灭了很多中国老艺术家，那是人的摧残而不是艺术，因为艺术已经没有可能。巴巴暮年留下等身画作，果实累累，但却是凋败的果实。中国与他同龄同代的油画家假如活着，十之有九搁笔不画，倒也无话可说，巴巴在绘画上的“全节而终”则可敬而可哀，他证实了自己的才能与信念，也证实了一个艺术家在自我隔绝中是怎样强拉了艺术与他一起受难。“受难”，是欧洲绘画的永恒主题，这主题带给我们崇高的美感以及所谓精神的升华，而我在北京瞻仰巴巴回顾展的感受却真的像是一场**受难**。

时代可以无视一个艺术家，一个艺术家不能无视时代。为了什么他要坚持在他的时代面前掉过头去？但他的艺术并不曾因此超越国界，更不可能超越时代。他的苦心孤诣的追求也没有超越欧洲的绘画先师。我理解中国美术界对巴巴的尊敬，但我们可理解他？在我们之中找不到一位像巴巴这样练达老成的

油画家，但看来那并不是一件坏事。走出过去阴影的中国艺术家即便仍在种种挣扎错乱之中，也多少是在自觉或半自觉地追寻时代的踪迹，害怕孤立。为了偿还我们这代人对他的长久景仰，我愿意谈论巴巴，离开展厅后，在地铁车站画展广告板上又见到他那幅动人的作品的印刷品（一家三口，父子睡着了，忧伤的母亲醒着），我还是不由得肃然起敬。巴巴是一个欧洲小国的大师，一个西方大传统里的小画家。

《锦绣中华——台北故宫博物院藏品》

这是96年大都会美术馆用几百万元办的重头戏：钱全是台北官方出。台湾的"岛内人士"则斥为"文物外交"，一大群教授学者艺术家坐到台北故宫石阶上漏夜抗议，不让"国宝级"作品放洋赴展。国宝名单登报了，包括晋唐名帖和北宋山水画。结果，唐宋人访问美国的签证被炎黄子孙在自己的国境内先行拒签了（移民倾向？）。

宣传作得很大。一箱箱文物运进海关由海军陆战队护驾，报上登了照片。不几日蒋宋美龄由人搀扶着参观预展的照片也见报了。我们不是很在乎"走向世界"么？其实早就出来风光过的：三十多年前我们还在闹文革时，台北故宫院藏特展也来过纽约。再往上数，抗战期间蒋夫人还亲自带过美展来纽约，地点竟是现代美术馆，白石、大千、悲鸿、作人都列席了，全数卖光。现代馆卖画是稀罕事，那次是为了抗日，画款据说都送前线去用了——在一位私人藏家那儿见到吴作人先生那年参展的油画"重庆轰炸"，当年给哪位阔佬买了去，近年又从阔佬的儿女手中卖

出来,这才揭露一项早已被忘却的展览。

观者如堵。人丛中听得台湾“国语”和大陆普通话。虽然“国宝级”藏品没能来,但中国好东西太多。怀素自叙帖看得头皮发麻,宋徽宗斗大的字岂止富贵,而且大气,并不纤弱的,过去叫蹩脚的印刷品给骗了。山水画不必说了,我去过台北故宫.海外的山水画精品又多,这回看下来最是吃惊的却是人物画。

仇英的《汉宫春晓图》,柔媚人纸、奢靡人骨,同17世纪法国宫廷画家华多、布榭的画作相较,后者的华丽竟显得粗陋了。中国手卷画轴兼具空间、时间节节延伸的窥探方式更是西人所梦不见,虽然尺幅小巧,而格局越看越大,画中画景中景,经得起再三再四的切割分离,自成精美的小构图小局面,目光或留驻或移动,聚散之际,所见无不佳妙。大型卷轴《出巡图》仅止展露一段,亦极尽铺张之能事,那效果好比中国锣鼓、说书般热闹喧哗、起伏迭宕,数不清的人马器物,瞧不完的细节情节,堆砌到如此繁复的地步,却是不琐碎、不噜嗦,因为点点滴滴有来历有依据。内容是叙述性的,观看是进行时的,再多的细节不会构成阻碍滞闷,大伟·霍克尼曾就他对中国卷轴画的空间认识议论滔滔,他的拼贴式的摄影系列即从卷轴画获得启示。其实,卷轴画就是古代的电影,电影真是艺术的“进步”么?在古典绘画藉以滋长繁衍的漫长手工业社会中,古人的智慧与精力,一点也不曾怠慢委屈过眼睛的奢欲,要论观看的**条件和代价**,古人恐怕比现代人**奢侈**得多呢。

好几幅明代帝王的大绣像,我也喜欢,绫罗绸缎就是绫罗绸缎,金碧辉煌就是金碧辉煌,虽则琐碎,然而富丽得有排场。宋人当然伟大。我最叹服是宋仁宗巨幅全身肖像,线条通贯、设色简

古，仁宗肩背微微弯曲前倾，双手交拢，目光呆滞，难以解作任何表情。这至尊至上的呆相妙不可言，唯“天子”会是这样的呆，其中人性毕露，我以为对于王者的这番观察描绘，摄魂夺魄，竟比委拉士开支高一筹，高在更其质朴、神秘，而能通达。

谁说中国的人物画不如西方？那是当代中国画论披上西方人物画的教条，自己叫自己给骗了。

其余珍玩器物不必细说。就我在台北故宫博物院所见，大约只来了千分之一吧。

我生长在中国文化自古未有的荒年，深昧于书画器物之美。虽曾在出国前游历西北敦煌、龙门，领教过秦汉晋唐雄大厚重的一面，但对于历朝历代精致文化那锦绣繁华的一面，却是近于无知，终于要到出国后才算开眼看见，也才补上了对于中国古典艺术的较为完整的认识。这样的看过一看，唯感到我们如今是活在另一个中国，除了人种、地名、方言，同先祖的雄大也好锦绣也罢，都谈不上什么活的关系了。每见海内外同胞因在洋人面前展示华夏文物而得意骄傲，我总觉得隔膜。有位美院的师长曾率团到世界博览会展示中国当代的工艺美术品，同其他国家的当代工艺品搁在一块儿看，说是羞愧得不愿到咱们的展厅去。这份羞愧，倒是诚心诚意的。

《中华五千年文明艺术展》

中国的事情要么不动，一动，名目都很响亮：五千年！

98年2月在纽约哥根海姆现代美术馆与下城分馆同时揭幕的这项大展，有一说是自大都会美术馆95年举办了《锦绣中

华》展之后，该馆要来同大都会美术馆叫板，这才兴师动众的。如若果然，于中国人的脸面总是好事，又能够藉此骄傲一回。

展品悉数来自中原本土，京、津、沪、宁，加上西安、兰州、沈阳、昆明诸博物馆的文物精品全都陈列在上城那座著名的圆型大馆内。馆主哥根海姆太太，其夫即泰塔尼克号海难丧生者之一。该馆历来举办世界现代当代艺术，中国古文物搁在那里会是怎样？开展了，走进去一看，叹为观止，不晓得应该钦佩祖宗的“雄大锦绣”呢，还是服贴洋人的空间设计——这整套设计，是当今东洋大设计家矶屺新的手笔，哥根海姆下城分馆、洛杉矶现代美术馆都是他的作品——正厅，本来不分楼层直通顶部天窗达六层之高，这回，四条巨大的特制固定垂廉四方悬挂，上书道家东南西北吉祥灵兽的四条古文名句（集字似乎取米芾手迹），每字尺寸放大到一米左右，笔划藉自上面下的垂廉凌空飞舞，游目四看，霍然神旺。古中国的东西，原是摆在哪里都气局堂堂，这回的设计是在圆型廊道每一间隔的大空间内仅放置三、五件文物，但求疏阔空旷，聚光灯照下来，即便是小件的玉器、石刻、金银雕品，也一件件泰然自若君临众生般，有王者相，哥根海姆馆厅也因之平添一派超凡入圣的气象，二者相配，亦古亦今而无古无今。这效果，我在国内的博物馆里可不曾见过。

华夏古文物，欧美绝不少见的，向来在各国美术馆内被尊贵地供着。这项大展的特别之处，是展示中国本土的古文物收藏，另一项特别节目，是选来1900年后，尤其是49年至80年“中华人民共和国”的当代美术作品，另在下城紧临苏荷区的哥根海姆分馆陈列。

当代中国的美术出现在纽约，我能说些什么呢？

许多作品我从未亲见：30年代左翼画家的黑白木刻，鲁迅、陶元庆辈的书籍装帧封面设计，与我在此间看到的30年代欧陆表现主义木刻和旧版书籍相比，毫不逊色，俨然同一水平、同一时尚。共和国期间的作品，就是我辈看着长大的“社会主义现实主义”大尺寸绘画了：罗工柳、靳尚谊笔下的毛润之先生在纽约挥手；何孔德《出击之前》的机关枪口正面对准美国观众；侯一民的《刘少奇与安源矿工》在展厅里蜂拥疾走；詹建俊的《狼牙山五壮士》仍挺立在断崖边将跳未跳；温葆的《四个姑娘》憨笑如昔；孙滋溪的《天安门前留个影》则是古老帝国与工农新政权的鲜明写照，也是该展宣传广告、画册封面、报刊专页一致引用翻印的作品。

还有沈加蔚的《我为伟大祖国站岗》，显示当年的中苏关系；汤沐黎的《针刺麻醉》标榜中西医道的奇异结合；周树桥的《春风化雨》向美国观众呈现革命青年的欢乐；陈衍宁的《鱼港新医》或可看作是文革期间的革命美女；程丛林的《1968年某月某日雪》在纽约继续上演中国人自相斗殴的剧情。鄙人的《泪水撒满丰收田》与罗中立的《父亲》，算是向西方报告着“毛时代”的终结而中国农民依然很苦。另几间巨大的展室陈列着中国大陆及港台、海外画家的水墨纸本作品，在海峡两岸，这些水墨画都算是对于大传统的悖逆或新创，在此地则作为中国画历朝先祖隔代遗传后面目全非的众生相：即便这些画被划归在“国画”展厅，与油画隔离开来，但我仍然能从纷杂的画风中窃听到国画界百年来不可开交的争论，就像世纪以来在中国一场又一场内战的烽烟，缭绕不去。

不是在中国，而是在美国，这些熟悉的画悬挂在陌生的地

方；而我熟悉的哥根海姆馆则因为挂满这些画而显得陌生。那年俄国佬在"PS－ONE"展厅见到斯大林时代的油画是否同我现在的感受相近似？

本杰明认为没有一成不变的"原作"，因此不存在"忠实于原作的翻译"。绘画无须"翻译"，即便粗略的印刷品也比"忠实"的译笔更为忠实于"原作"。然而一幅原作只要穿越时间，更换悬挂的地点，接受陌生观众的眼光，还能是不折不扣的"原作"么？杜尚一再说，一件作品的效果和意义永是在变化，它取决于不同观众在不同时代、不同场合的不同看法——中国观众和美国观众，当年的文艺"旗手"江青同志和这次策划展览的帝国主义份子，想必对这次展览抱持南辕北辙的看法。上述作品的作者要是全数来到纽约，现场观览自己二三十年前的旧作，也想必同当年执笔创作时的意见大异其趣。"社会主义现实主义"如今在中国早已成了历史名词，在文艺市面上连官方也鲜有人挂在嘴上了，然而这个"主义"的陈年旧作却是美国98年度新出炉的展品。

纽约人见多识广，这些作品引来的是他们的好奇、冷漠、无所谓，还是平常心？杜尚和他的访谈者都说到一个现象：大约每过二三十年，人们会为四十年前所反对的，或者被忽视的艺术"恢复名誉"，他说，这种事几乎会自动发生。杜尚本人会怎样看，他要不要看？他自称从未有过要去日本、印度或中国的欲望，自然，他更不会操心冷战所造成的东西方艺术之间的隔离状态——今天，这项美方钦点而中方呈送的展览，是意味着资本主义和社会主义意识形态之间相互"恢复名誉"？还是双方真正打算彼此了解、尊重、交流？

至少哥根海姆美术馆馆方是诚心要做好这件展事的，该展

在地铁车厢广告栏张贴搭乘准确车号前往参观的示意图，提醒美国人不要错过(就像该馆印发其他重要的展览广告一样)。下一站，所有展品将运往该馆在西班牙新建的分馆。我总是不清楚这些广告的意图是宣传展览还是宣传美术馆。我没有阅读纽约关于这次展览的大量报道，我想，这些画居然从中国远道运来挂在这里，要比这些画本身更重要。本世纪以来，这是西方第一次大规模展出我中华人民共和国的当代美术。

适在看过这项大展后，我回国代课，发现美术圈几乎没人在乎，甚至没人知道是项展览。这多少令我有点错愕，但我随即告诉自己：是的，为什么我们要知道，要在乎？

如今我们在乎什么？

5月回到纽约，中央电视台《美术星空》摄制组姗姗来迟，其时，“五千年文明艺术展”已经临近闭幕了。

《中国前卫艺术》

当写完前两项中国艺术大型展览后，我想，中国的艺术因此而被证明正在“走向世界”么？所谓“世界”，说穿了，就是欧美构成的那个“西方”——不是吗？当我们口口声声“世界”、“世界”，我们似乎将“世界”认作“**他者**”，自我排除，仿佛十二亿人口住在另一个星球——国内对前述展览的漠然提醒了我，那其实是美国人的事，与中国真的没有怎样不得了的关系。

欧洲的情形与美国不太相同，德国、英国、法国一些有识之士，在60年代就收藏来自“铁幕国家”的艺术。前两年馈赠现代绘画给中国美术馆的德国人路德维希，即是一位接纳社会主义

现实主义绘画的“先行者”。美国,冷战的霸主,则要到80年代末才将长期对准准西方文化的**长镜头**换成**广角镜**,收入西方之外的部分艺术景观。

自然,长镜头是为视点的**拉近**与**夸大**,而广角镜里的景观总是**局部**的、**变形**的。

纽约千百家画廊的艺术家人种早已“五色杂陈”,但美术馆仍然是以白人精英为绝对多数。以纽约的惠特尼双年展(相当于我们的“全国美展”)为例,该展自来必须具有美国国籍的艺术家才能参加。这本来没错,但自从所谓“后殖民主义”论说在西方出笼、散布,尤其是冷战结束前后,以上趋势已逐渐成为美国文化时尚的一部分。在我定居纽约先后看到的八届双年展中,各族裔艺术家受惠于美国文化政策更其灵活的**门票制度**、更其优雅的**主人姿态**,原籍日本、印度、南韩、以色列、伊斯兰、前苏联、东欧、南美诸国艺术家的名姓逐年递增(前几年还出现过一两位来自台湾的美籍华人女艺术家)。其性质,仍然是“美国”的当代艺术,但作者的种族成份不再纯粹,其间传递的文化讯息、文化涵义,则有所超越、拓展,形成更新、更复杂、更难定义其范围与边界的美国艺术和美国文化。

总之,在欧美当代文艺的台前台后,从事文学、音乐、舞蹈、电影、史论、教育的艺术家以及艺术行政人员中,有色人种逐年增加,进而登台、成名、掌权,发生影响。

90年代以来,仅在纽约,大都会美术馆、现代美术馆、哥根海姆美术馆即分别举办过《墨西哥三百年艺术》、《墨西哥当代艺术展》、《战后迄今五十年日本现代艺术》,以及前述两项大型中国艺术展。中小型的非西方国家专题展览更不胜枚举。去除前述

展览中古代艺术部分，其显著的特点、功能、目的，是向美国人全方位展示这些国家的当代艺术。

所有这些第二、第三世界国家艺术展览中的“当代”部分，都能够，也确实被**笼统**称之为“世界当代艺术”，绝大部分作品难以辨认作者的所谓“文化身分”，去掉作者名姓的标签，均可认作准西方的现代艺术。换言之，它们在人种上代表非西方国家，在**文化**上则证明着，或者说补充着，并继续**塑造**着西方。回到前面对于“世界”一词的定义，它们仍然是“西方当代艺术”。不消说，它们得以集中展示的地点，干脆就在西方，**同作者的母国并不相干**。一句话，那是当今西方的艺术盛事，是白人文化精英们穿戴整齐后翩然前往的一场又一场新的大派对。

是的，本世纪没有一个区域的文化艺术能像西方那样，对全世界构成辐射性、笼罩性、决定性的作用，而全世界有志于“当代艺术”的艺术家，不论能否来到西方，也都**自行**将欧美的某几个城市作为**向心**的、**凝聚**的、**归顺**的地点，并将那里视为最终、最高的**价值归属**。所有试图质疑、对抗、疏离、独立的声音而能被外界（假如还有外界的话）所听到，并得到回声、响应（假如真有回声、响应的话），也全都出自西方，并终于会**吸纳**到西方文化原有的巨大声带中去——西方的**文化版图**因此在不断**扩大**、**扩张**、**扩散**，即便在圣保罗、东京、汉城、耶路撒冷也出现具有“世界”影响的艺术活动，仍然像是西方有心而无意开设在那里的**“文化分店”**或**“外围据点”**，定期向西方的帐目上**汇总**、增添新的**文化利润**。

在这样的格局里，我们或许不得不承认，无远弗届的“西方”艺术确乎可以被看作代表着整个“世界”——扯远了。不过的确

很远：当我用中文写下这些话，并认定我的读者都在中国时，我的电脑和书桌就搁在离中国很远很远的纽约。纽约，据说就是“世界艺术”的“首都”。

纽约人怎么看自己呢？

“不再存在一个艺术的世界，不管在哪儿都没有首都了。然而美国人却坚持要砸碎巴黎的领导权，他们真傻，现在不存在什么领导权，不管在巴黎还是纽约。”这是谁在说狂话？又是杜尚。杜尚自己是个加入美国国籍定居纽约的法国人，被认作是西方当代艺术伟大的始作俑者，但他总是嘲讽自己被别人赋予的地位，一辈子躲着大家，可别人还是将他抬在一个他不断嘲讽的地位上。他瞧着欧美在那儿叫板觉得好笑，尽可那么说，这是他三十年前的意见。三十年后的今天，美国人是否还在“坚持”纽约取代巴黎的“领导权”？在我就近看来，这项“领导权”似乎不全是美国人在妄自“坚持”，而是世界各国（包括中国）欣然认同，一致推举美国人坚而持之的结果。

又扯远了。言归正传—— 98 年 10 月，我终于在纽约近距离（搭地铁二十分钟）拜见了我出国后错过的“八五新潮”作品以及后来的“中国前卫艺术”。

这项大展的英文名称叫作《INSIDE OUT》，很难准确翻译。作者包括大陆、香港、台湾的“前卫”艺术家。地点分别设在“亚洲协会”（由洛克菲勒长期资助的亚洲艺术博物馆）和“PS - ONE 美国当代艺术馆”（曾展出《斯大林的选择》），后者集中了大型的装置艺术和录像作品，场地宽阔。我在展厅里获得异常活泼清新的印象，那是我在纽约近十年来所看过的最有趣的当代艺术（因为来自中国？因为美国同类艺术长期构成的司空见惯？），也使我

多年来的模糊的感受骤而清晰：当前海内外中国艺术比较的有意思、有活力的作品是观念艺术，而不是架上绘画。

第一代"前卫"作者的初作：黄永砯的中外美术史书渣；谷文达的大水墨和拆除笔划的汉字；厦门"达达"初期行动的照片档案；徐冰铺天盖地的《天书》，以及其它"八五运动"的主要作品，均以此间十二分专业的方式陈列着。就像所有时过境迁后的前卫作品一样，他们显得干净、安宁，消退了当初的喧哗，众流归宗，成为纽约又一个可爱的注脚，一个组成部分。在同一展厅里，我曾看到包括波依斯、皮斯卡莱多、考苏斯在内的大量欧美观念艺术，它们也曾干净而柔顺地在蹲在角角落落，一律带着纽约（或者说是"PS－ONE"）特有的背景与表情。纽约仿佛像是所有当代前卫艺术的"老家"，现在，这批来自新中国的作品被放置在它们本应放置的地方，看上去显得很对、很熟悉，比它们实际的"年龄"显得更大、更有"资历"，仿佛它们早就是西方前卫艺术的一部分，只是借去中国而此刻还了回来。

我知道，"PS－ONE"对于我已经是过于熟悉的现场，我不容易感受以上作品多年前在北京发生冲击时那种"文化现场"的感觉。所幸90年代的国内"前卫"作品弥补了我的感受力。张洹、马六明的表演艺术（录像、照片），好几件包括女性艺术家的大小作品，都显得直接、质朴、干脆、赤裸裸（并不指身体的赤裸），对观念艺术热乎乎的簇新的向往，对自己作品命运的珍贵的不自知，都使这些装置带着粗鲁而可爱的力量迎面而来，它们引发的不是观念艺术的所谓"思考"（那样的思考往往不必依赖展览和作品），而是没有来由也不需要来由的感动。感动这个词可以用于观念艺术么？或者那是"触动"？它们唤醒了我对"八五运动"的想

象力（尽管作品就在面前），我想象着当它们忽然从中国本土冒出来时，一定也给各地观众带来过强烈的触动（要是我也在场的话）。

架上绘画是不可能给予这番触动的。

最使我惊叹、赞美，徘徊不去一看再看的，是蔡国强巨大的装置《草船借箭》。一具用陈旧木杠钉制的真船（只有船骨没有船板），船体四周密密麻麻插满利箭，船尾一枚小发动机吹拂着一面小小的五星国旗。这周身是箭，冥顽苍老有如残骸的大怪物被几道钢绳高高悬挂在四面砖墙的空间，离地面约五、六米高。观众可以从下面仰望，也可以在二层楼略高于船体的回廊栏杆外俯视。在展厅的大静中，小国旗使劲飘扬轻轻作响。

这堆物质（我愿称它为“物质”而不是作品）那么好看、奇妙、壮观。诸葛亮式的（也许该加上杜尚式的）轻于“四两”的智慧，在纽约幻化成一只“千斤”重的大木船，而悬挂又使这只沉重的木船周身散发着轻盈的智慧。在纽约第十三台（文化频道）著名主持人查利·罗斯对作者的访谈中，蔡国强将这件装置解释为一个中国人来到西方后的境遇和**自处之道**——这件在题旨上非常“中国”的作品是做给美国人看还是做给中国人看？它能够在中国展出，被中国人看见、接受、理解么？作者假如身在中国将会作出，甚至会获得这件作品的灵感么？

在本质上，它是一件纯西方的作品，是西方当代文化**孵化**了一个诸葛亮在域外的后代关于孔明的记忆，但这历史记忆与孔明无关（就像至今不衰的“三国”传说在中国同一件装置作品无关是同样道理）。照本杰明的说法，启动这历史记忆乃是为了“照亮此刻”。怎样的“此刻”？“此刻”的什么？那面不停飘动的小小

国旗?是的,点睛之笔。可不能没有它,它同飘扬在天安门广场的那面大国旗不是一个意思,它有意思,是因为它以这样的方式出现在纽约的"PS-ONE",也只有联合国所在的纽约市,才能使别国的国旗**超越国旗**的意思。

什么意思?

绝大部分这项展览中的观念作品都隐然飘动着五星红旗,这面旗帜并不意味着"中国文化",而是"**中国身分**",所有作者均自知惟这身份是西方人不可替代的,而这身份来到域外后,除非运用西方种种当代观念艺术的方式予以"**验明正身**",也是别的方式**无法奏效**、无法替代的——蔡国强同时**抹去**并**强调**了这一悖论。他以直接了当的方式**贯穿**了个人身分、中国典故、西方当代观念艺术之间难以贯穿的**文化阻隔**:这件装置作品的妙要不是引用典故,而是与典故的**平行关系**。今天,这一著名的关于"假借"的典故本身化为物质,连船带箭在纽约行使"假借"的使命,作者与这使命的关系是**借与被借**。

谁向谁借?试图借取什么?或许,这项展览自身也因之被赋予"**假借**"的涵义。

不是吗,这项纽约的展览是西方(也就是"世界")**借**来表明他们**远届中国的文化影响**,还是中国艺术家借以"**进入世界**"(也就是西方)?它证明了中国人也会作观念艺术,还是西方的同类艺术中终于收纳了中国人的名字?"船"与"箭"分属两个不同的阵营,一如刘汉与曹魏。退远了看,汉魏两国的胜负不重要,重要的是双方追求胜负的**周旋方式**:"假借",透露的其实是彼此利用,**彼此利用**透露不是"**彼**"与"**此**",而是相互依存。**相互依存**,这才构成"世界"的**维度**——昔时,从曹魏营帐里"借"来的万千利

箭，原是为了射回曹营。这一回，高挂在纽约草船上的"箭"来自何方？又将射向何方？

80年代，西方观念艺术**渗入中国**，很快被青年艺术家吸纳了。90年代，他们又将观念艺术带出中国，**还给西方**——在展期间，张洹本人出席了一场现场表演，他在"PS－ONE"的大院子里作藏人伏地跪拜的仪式，然后像他每件作品那样，以坦然的裸体坦然俯卧在一张放置大冰块的仿明古榻上（古榻周围栓着一群纽约的狗，走动环顾着），题目叫做《朝拜纽约风水》（我无端想起另一由于**虔敬而自伤**的典故：《卧冰求鲤》）。可以借用《草船借箭》的隐喻（或"换喻"？）看待这件作品吗？它以同样直接了当的方式表达了所有来到西方的中国艺术家的心愿（或心态？），不同的是作品的题目点明纽约地名以及他与纽约的关系：他来自彼岸。不论他的题旨出于虔诚还是反讽，他用了"**朝拜**"这个词，也忠实表演了朝拜的全套动作，而且真的是在纽约地面上，在一大群美国观众面前。

还可以引申下去吗，这是不是就叫做"观念"？

当初我远赴纽约，一心为朝拜西方艺术而来，只是我并非汉营的船只，没有谁委派我。张洹的卧冰，从录像上看大约十来分钟，我却留居此地牵延至于十数年，大梦不醒。如今，"澈骨之寒"早已不甚记得了，"万箭射来"的情形倒是与那件装置颇为相似：不过这只是一时的比喻——二十年前，我有幸目击49年后北京第一代激进的在野艺术家怎样在当时中国的文化环境中**安身立命**；二十年后，我又在纽约目击新一代激进的中国艺术家在"世界"的文化环境中怎样寻求**自处之道**。在"PS－ONE"大厅里我终于明白过来，这里展出的是一项再简单不过的事实：**中国不再是**

我离开中国时的那个中国；纽约，也不再是我初来纽约时的那个纽约。

*　　　　*　　　　*

这是一篇写给自己读的文字。该收束了。

若非逐字写出，我不会知道自己对以上展览的意见原来如此这般。即经知道，我又恍然若失，忽儿发现原先想说的好多意思并没有说出来，而说出来的就是那些回顾展的意思么？我真想回头再次亲眼看看。

观看是不断的发现，转而写作，在我，却像是不断遗漏的过程。也罢。积蓄多年的印象从此可以休息、消退，我得以抖落层层迭迭关于他人的画作的记忆，画自己的画，这大概也是写作的好处吧。只是拿去出版面市，不免会误用他人的时间，虽说我并不知可有读者，也预先抱歉着。若有喜欢阅读文字的朋友当作**文字**阅读了，我也高兴：这只是回顾展的**回顾**，不是回顾展。

倘若由回顾展而前瞻，我惟愿将来的中国能够起建像样的美术馆，多多引进各种各样的回顾展，也多多发掘中国美术史值得回顾的阶段与领域，总该有一天，我们还得出以我们**自己的观点**为西方及世界各国的艺术举办回顾展，仔细想想看，那几乎还是一大片**沉睡的领域**，一连串**尚未触发的话题**。恕我再说一遍：国中现有的展览大抵只是陈列，并不等于回顾展。重要的不是展览，而是主事者的眼光。我们仿佛已经学会画画，我们是不是还得学会怎样办展览、看展览。到那时，我们且掉转头来回顾我们今天与过去的**视界**。

1997年10月写，1999年2月写完

艺术与自由

摘自《和毕加索在一起的日子》，弗朗索瓦兹·吉洛、卡尔顿·莱克著，周仲安、吴宪、姚燕瑾译，江苏人民出版社1988年出版。第211页：

米罗走后不久的一个上午，我们收到卡恩韦勒寄自巴黎的快信，信中还夹着一份纽约来的电报。

此前，我们已听说不少美国国会议员谴责现代艺术将导致政治颠覆的怪论，这些论调类似三十年代希特勒的煽动性演讲，也是目前俄国人津津乐道的。唯一的区别仅在于美国国会议员把现代艺术视为共产主义阴谋的一部分，而俄国人则将现代艺术称之为"资本主义的腐败"。持有这种论调的人都是美国亚文化阵线中的极端分子，而纽约现代美术馆显然是抵制这类人的一个中心，这份电报便是这一抵制中心所急切发出的"心灵的呼声"。签名的有画家斯图尔特·戴维斯、雕塑家利普切兹，以及当时该馆绘画与雕塑部门主任詹姆斯·约翰逊·斯威尼，电报是经由卡恩韦勒的美术馆发给毕加索的，全文如下：

美国新闻界和美术馆反对绘画与雕刻自由表现的声浪日见高涨。支持平庸之辈和功利主义者的巨大压力重新兴起。艺术家和作家们为了重申他们的权力，将于5月5日在现代美术馆召开会议。您的支持对会议的成功意义重大。请来电声明您强调艺术创新有必要予以宽容。电报请发百老汇大道1775威斯尼。



电报里附有回电费用业已预付的收据。我把电报给巴布罗(即毕加索)译了出来，又给他念了卡恩韦勒的信。卡恩韦勒已读过电报，他的评语是"胡说八道"。对于日益高涨的反对艺术自由的声浪，卡恩韦勒反问：有谁在乎？对于那帮人谁也不必担心。他又说，或许他错了，毕加索也许会觉得有必要强调对艺术创新应有宽容之心。

巴布罗摇摇头，说："卡恩韦勒是对的。艺术是起破坏作用的东西，的确不该获得自由。艺术和自由，恰似普罗米修斯的火，只能被偷来，用来反对现存秩序。一但艺术成为官方性质，并向所有人开放，它就成了新的学院派。"他将电报往桌上一扔："我怎能支持这种观点？要是有朝一日允许艺术畅行无阻，那是因为艺术已经被淡化，显得软弱无力，不值得为之奋斗了。"

"眼下的问题是，根本就没有强有力的学院派艺术可以是值得与之抗争的，也许可以说，学院艺术已经奄奄一息，而这对现代艺术是很不利的。原则即便糟糕之至，也该制定原则，艺术有没有力量的佐证，就在于它能否冲破种种障碍。清除障碍的结果无非是：艺术变得空洞乏味、苍白无力、毫无意义，艺术的价值将等于零。"

巴布罗仔细看了那张预付款项的收据。"得，他们白白为我浪费了938法郎。"说着，他将收据扔进废纸篓。

1999年3月28日

艺术与艺术家

毕加索不愿回电纽约现代美术馆支持“艺术自由”，将电报扔进废纸篓。事在1946年。但他与吉洛关于这件事的谈话还没完。以下摘自《和毕加索在一起的日子》第213页—214页：

我提醒他，马莱伯曾指出，对国家来说，一个诗人的作用还抵不上一个成天玩九柱戏的人。“没错，”巴布罗说：“柏拉图为什么说诗人应该被驱逐出共和国？就因为任何一个诗人，任何一个艺术家，都是反社会的，并非诗人和艺术家要这样，实在是他们只能如此，国家从国家角度出发，当然得把他们驱赶出去；而他若是个真正的艺术家，那么，他不会想要被人认可，这正是艺术家的天性。

艺术家一旦被认可了，就意味着他所做的一切是可以理解，可以通过的，因而只是一顶破帽子，根本不值一钱。一切新事物，一切值得一做的事，都没法得到承认。人们就是看不到那么深，那么远。说什么要捍卫文化，要给文化以自由，纯属荒唐。人们只能在一个广泛的意义上捍卫文化，譬如指继承文化遗产；而自由表现的权力是要艺术家自己去夺取，而不是由人赐予。它不像某个原则能够加以确定，而一旦确定后就得存在下去。假如有什么原则的话，那只有一条，即此原则之所以存在乃是为了反对现存秩序。

俄国人才那么天真，以为艺术家会适应社会，他们不懂什么是艺术家。国家对真正的艺术家，对那些真知灼见者能怎样呢？不能想象俄国会出

个兰波(法国前卫诗人)。连马雅可夫斯基也自杀了。

有创见的人与国家是完全对立的。对国家来说只有一个办法——扼杀那些具有真知灼见的人,如果社会这一观念是为了支配一个人的思想的话,那么这个人就必定要毁灭。反之,要是没有扼杀个人的国家,也就不会有真知灼见的人:只有在这么一种时刻,在这么一种压力下,才会有真知灼见的人。

人只有在越过无数障碍之后,才能称得上是艺术家,因而对艺术非但不该加以鼓励,相反应当压抑艺术。”

1999年3月28日

艺术与良心

奥斯卡颁奖大典最近几年添了一项内容：将年内去世的电影名流（演员、剧作者、制片、导演）生前作品片段，辑录集锦现场播映，名曰“怀念”。在连绵起伏的配乐中，亡者名姓连串而过，这时，盛会的喜庆气氛倒也不是乐极生悲，却陡然伤感起来。人死了，角色仍在银幕上哭笑，且大抵是早期黑白电影里的俏姑娘或俊小伙，鲜蹦活跳。其实当代的观众早已忘了吧，忽然重逢，啊，是他（她）们呀！

鬼。看老电影里的男男女女都像是活见鬼。费里尼说得客气一点，他说，人走进电影院是为做梦。

名震影史的人物，譬如几周前才刚辞世的大导演库布利克，则尺寸太大，不该放进匆匆一过的“怀念”集锦，所以今年的盛会特意添一组库氏毕生作品的剪辑，暗下灯光当场放映。放过，华灯大亮，全场衣香鬓影又复容光焕发，期待下一个重头节目：颁发本年度的“终身成就奖”。在过去十数年收看的实况转播中，我现在记得三位受奖的大牌人物：索菲亚·罗兰、黑泽明、费里尼，还记得他们的得奖感言。

索菲亚著名的大嘴用西西里口音英语说：我一生的体会，天才？你是就是，不是就不是！黑泽明像个老实勤恳的公司总裁，请

翻译告诉大家:我觉得我还不太了解电影。费里尼!在音乐发作、掌声雷动中施然出台,他谁也不看,晃着手指朝台下某排座位中的他的妻子叫道:别哭,别哭!我跟你说过,别哭!

当然哭了,随即破涕而笑。费里尼的妻就是个性格演员,不作表情也表情。

"终身成就奖",棺木盖而论先定,向来被影人视为名垂影史的最高光荣,也是奥斯卡影艺协会不可错过的碑铭,是故从来非同小可,必得赶在大师尚在人世时颁发。昔年影史神话人物卓别林望九之年专程从瑞士赶来领奖并接受全球观众致敬时,他已离开美国二十多载,早已息影,距他创作生涯的颠峰时期更长达半个世纪了,但奥斯卡奖不能放过他,否则,不是大师与奖失之交臂,而是奥斯卡对不起历史。记得我首次观瞻是项大奖场面,是79年在北京看卓别林传记片的末尾一段:老人白发苍苍面对全场后生,努力抑制泪水,喃喃地说:我爱你们,你们对我真好!末了,他顺便做了个帽子滑落反手接住的滑稽动作。

年年3月奥斯卡盛会当晚,只等获颁终身成就奖的大师一出台,总是全体来宾轰然起立,总是哗然喧腾经久不息的掌声,全场气氛不再是开奖唱名的一惊一乍,不再是美式娱乐圈圆熟而姿意的调笑,所有人油然动衷神情庄严。艺术家!只见艺术而不见到艺术家,艺术将会是怎样情形?那一刻我甚至幻想凡高同志或马奈先生忽然在台前出现,给我几分钟热泪盈眶直勾勾傻盯着他们的机会。

今年。今年的奥斯卡"终身成就奖"得主是美国大导演伊力亚·卡赞,他的力作,即根据威廉·田那西话剧《欲望街车》改编的同名电影,日后成为"天王巨星"的马龙·白兰度和《飘》女主

角斐雯丽在其中演对手戏，卡赞以擅长调教演员见著，四五十年代是他事业的盛期。一行有一行的寨主，一代有一代的大师，我并不熟悉卡赞，有名的《欲望街车》竟是看不下去。担任司仪的是大导演马丁·史柯西斯和大演员罗勃·迪奈罗。赞美词过后，照例播映他毕生作品的集锦，接着是唱报卡赞大名，照例鼓乐齐奏，台内布景中央豁然开启，老先生颤微微步向台前：就在这时，现场录像转播了奥斯卡盛会鲜少出现的蹊跷场面：

大约只有三分之一的来宾从座位这里或那里零星站起，抬手鼓掌（其中有中国观众熟悉的马丽娅·斯特里普），差不多好几条座线的整排来宾端然在坐，不鼓掌，不出声。镜头切换到卡赞，他遍看座席，轻微而显著地愕然，镜头拉开，收入全场站者坐者参差错落的全场景。他语句阻滞，笑容勉强，感言简短，旋即被领回台内。全过程也就几分钟吧（向卓别林起立鼓掌据称长达十五分钟），仪式照常进行，那一幕好似没有发生；台上台下的演员以教养和技巧使那几分钟过得尽量合乎礼仪，因为所有人当场目击礼仪发生裂痕，准确地说，未曾起立的来宾履行了另一项“礼仪”：集体的沉默——这位卡赞，今晚他勾起了几代好莱坞影人的政治记忆。

50年代冷战肇端，美国进人全面清查清洗左翼人士的“麦卡锡时代”。可怜好莱坞年青演艺家当年实在是奉左倾为时尚而加入共产党，结果纷纷被打入黑名单遭到整肃，重者自杀、疯狂，轻者失业、酗酒、沦落。不少涉案作者日后则改名换姓才能发表作品。当时左倾的卓别林虽未入党，但他是那场著名整肃行动中最著名的受害者，他被时任众议员的尼克松亲自划入驱逐名单，提前结束了他在好莱坞的辉煌事业，回到欧洲。这一去，直到

70年代奥斯卡新一代影人发出恳请这才回到美国受奖。

卡赞，共产党员，52年经联邦众议院“调查反美人士活动委员会”传唤出庭，供出八名同党得以避祸，日后事业顺遂。另一位同党，当时经已成名的演员伏莱德·格莱夫拒绝合作，从此自影坛消声匿迹。半世纪后，卡赞获奥斯卡“终身成就奖”提名，遭到同行同业的强烈反对，照中国的说法，他是一位“叛徒”，美国人则视之为可耻的“告密者”。然而时过境迁，卡赞影作等身。评选者谓艺术与人应该分开考量才是道理，在一片争议中，终于通过颁奖。是夜，遂有前面提到的一幕。

那些日子，所有好莱坞权贵的长条房车里出现传单：“不起立，不鼓掌。”报章则引述同情卡赞的大演员华伦·比提的话，他说，今天我们在这儿讨论通过还是不通过，因为我们都不必亲身经历那个困难的时代。结果这位好莱坞著名的“花心男子”起立鼓掌，而在他身边的妻子——好不容易将华伦收伏为丈夫的著名演员安奈特·贝妮则凛然端坐。在奥斯卡会场外，当天有一百五十人（多为当年受害者家属）持“不要洗白黑名单”标语牌抗议，另有一百五十人站在卡赞一边也加入抗议。场内，成排坐而不起的人士不但坐而不起，并冷眼等待暮年的卡赞是否其言也善、天良未泯，趁这最合适，也是最后的机会，向往事道歉。

没有道歉。他太老了？八十九岁。他分明说，感谢奥斯卡委员会颁奖给他的“勇气”。好几位坐者面色越发峻怒，其中有人围最佳影片的年轻导演。两位司仪都现出难以欢然坦然的神色，史柯西斯，不知是为此羞惭还是开玩笑（或许两者皆然），索性紧贴卡赞身背后躲藏自己，老人嗄哑地唤道：马丁，你在哪儿？然后将无可奈何、不情不愿的马丁拽回身边。斯特里普四顾座席毅然起

立，然而听完卡赞感言后，她的善良目光一瞬间闪失焦距，泄露内心的失望。但愿我的解读是错了，但事关重大而在大庭广众，迅速的一瞥，意思尽皆收入视线，奇怪，毅然起立者多是中年一辈，默坐抗议的反而都是比较年轻的演员——历史无情人有情，我这才目睹伤害怎样潜越时间；西谚谓："我们原谅，但不忘记！"我也这才领教西方人执拗的集体记忆。

奥斯卡颁奖典礼上一回类似的场面，大概要算是曾经卡赞调教而后声名鹊起的马龙·白兰度那次著名的行为：事在70年代，他获颁最佳男演员奖，自己不出席，却支使一位印第安籍的青年女子在代他上台领奖时，宣读他的一篇文稿，无情谴责白人在19世纪残酷屠杀灭绝美国中部"伤膝镇"土著印第安人，痛揭美国国家和全体白人的历史伤疤。所有来宾猝不及防，不得不坐听始终，奈何他不得。今世美国芸芸白人众生谁该对祖宗的罪孽负责？好一个白兰度，他为此名上添名而这名分搅了好莱坞一台大戏。

前后两次，事主事因不同。上次台上给台下出难题，这回是台下不给台上脸面，然而都在颁奖大典当场"发难"，都是为了与在场来宾其实无关的陈年宿怨：今晚所有以沉默表态的演艺人士不曾身受麦卡锡时代之害，当年，他们之中有半数尚未出生。半个世纪过去，此人此事与他们何干？他们对那段历史岂能感同身受，而曾经感同身受的那一代人十九早已退出历史，在座的晚生实在与卡赞无怨无仇，今晚他们坐在这里只因是大牌明星，身价千万盛装华服争奇斗艳，忽然，他们板起脸来显示自己尚有良心。

做人要凭良心，艺术也要凭良心。凭良心讲，卡赞获奖的资

格毋庸置疑，一如他的白圭之瑕毋庸置疑。怎么办呢？只好是有人同意而有人不同意；有人起立，有人就是不肯起立。今晚，不论是表达内心的敬意还是鄙夷，二者都不容易做到，真的，都要拿出几分勇气。

卡赞旧案属政治事件，端坐抗议也是政治表态，这篇稿子起先的题目是“艺术与政治”。但艺术家不事政治，也并不都会遇到政治麻烦，于是改成现在的题目。卡赞长得古怪丑陋，大而无当的鼻子霸占颜面，鼻梁鼻翼疙疙瘩瘩——这倒与他过往的劣迹无关，也非关良心，那是上帝的事。他的代表作回顾集锦颇有几段悲壮动人的画面，诚然大师手笔。这金像奖与受奖典礼是他一生的艺术的报答，亦或是他一时过错的报应？当他扫视全场，镜头也扫视全场时，天可怜见：一位老人，老艺术家，在他毕生最光荣的时刻不得不将自己同时交付给无以逃遁的难堪，众目睽睽。呜呼！昔年麦卡锡分子和今晚的来宾都不肯放他一马。四十七年前他出庭时经历怎样的内心挣扎？同此刻相较，孰难，孰易？

所幸我未被传唤出庭或被邀请参加奥斯卡盛会。居家坐看电视更不必牵动良心。瞧着卡赞老爸爸站在聚光灯下斜举奖座左顾右盼、结结巴巴，我怜悯他。我竟也传染到难堪的苦味，而台下的场面又实在令人肃然起敬好生佩服。在沙发上久看电视身子会斜下去，那一刻，我不由得缓缓欠身，直坐起来。

1999年3月

桑兰与莱奥那多

谁是桑兰？谁是莱奥那多？不去管它。这篇文字没有故事没有主角，只为这俩名字好看好听，移来作个题目——

公元1993年7月31日，星期五。星期五逢13号，在基督教文化的美国是个不吉利的日子，今天没事，大晴，不热。我照常在将近中午时分离家到画室去画画。

先拐到邮局寄信。排队，等着，就从书包里挖出人民文学出版社73年版《红楼梦》第二册读。记得那年毛主席提倡全国全党读《红楼梦》，还问时任南京军区司令员的老粗许世友读了几遍，答曰一遍，毛主席说，不行，至少五遍。

我活到中年才读这部书，连一遍的小半还没到呢。目下从第三十七回“秋爽斋偶结海棠社，蘅芜院夜拟菊花题”读起：宝钗一伙自组诗社，将史湘云拉来入伙，湘云兴起，连作两首七律，读到第一首下阕首句，邮局窗口就唤我过去了。

在日头下往地铁站赶，进站前照常买了一份当天的中文《世界日报》，扫一眼头版新闻，依次是：

“台湾民进党籍高雄市议员林滴鹃在大连被绑架不幸身亡”

“印尼华侨遭虐美国众议院震惊下月举行公听”

“泰塔尼克号男主角莱奥那多昨日亲往纽约医院看望中国女体操队员桑兰”

"洪锋通过九江水位偏高长江大堤随时可能崩溃"

列车往曼哈顿开。坐定后开始细读新闻内容。据说选择哪条头版消息优先阅读可以测试性格，我的性格（至少今天上午的性格）是什么呢？先瞧瞧俊男少女：莱奥那多已经发胖，桑兰卧枕傻笑，两幅彩照印在文字边上（图像总是比文字先看见）。宁波人桑兰，十七岁，几天前在国际赛场摔断颈椎骨后，每天有跟踪报道，她公开向媒体说渴望好莱坞偶像莱奥那多亲自来看望她，不然，就劳驾唱《泰坦尼克号》主题曲的女歌手跑一趟，再不然，见见英国《辣妹》摇滚乐团五位姑娘也好。

这就是一位当代中国姑娘的欲望和想象力——换在三十年前，中国少年儿童最想见到的偶像一定是北京城里的毛主席——桑兰有福了：事先未通知，也没让媒体知道，莱奥那多本人和两位经纪人步入病房，这岂不明明制造梦幻！照中国民间话语或小说中的描写，桑兰小姐必得用手拧腿证实此刻不是在梦中，但她的下肢已经毫无知觉了。没关系，大众情人莱奥那多在四十分钟停留时一直握着桑兰的手呢。

长江又发大水了。我在江西插队时去过几次九江，有一回从火车上目睹洪水的壮观：车窗两边是望不到尽头的水面，山头、树梢、屋顶散布汪洋，水面舟船上塞满破烂家当，灾民还瞧着火车笑。

要是曼哈顿也被淹了呢？摩天高楼的上层公寓一定生意兴旺。

到我画室的车行时间不到半小时，读完报，想起史湘云的诗，才要取书，到站了。出站过街，前一阵张贴迪斯尼卡通片《花

木兰》的旋转广告牌已经换了另一幅电影海报:一位穿内裤的美国姑娘斜在虎皮沙发上。早说要去看《花木兰》,转眼下片了。木兰姑娘要是从马背上摔残了会想见谁呢,该是自己的爹娘吧。桑兰的爹娘倒是在她受伤后立即飞来了。

开锁进画室,如厕、泡茶、点烟,轻触昨天的画布看看颜料干了没有。近来画的是一连串静物画,全是摆开中国书画画册和字帖写生。本周的这一幅从左至右依次是清代人物图(无款)、八大浅绛山水、王羲之十七帖、董其昌浓墨山水。今天要画的部分是清人画页,比较吃功夫:一男一女在庭园树下,女子回头俯看,男子半跪在地,伸手握住她的一只绣花鞋。周围有栏杆、石凳、果树、假山,画片五寸见方,脑袋只有小指甲大。

一枝烟后,打开收音机拨到九十六频道古典音乐台,接着就摊开家伙画。电台报道也提起莱奥那多探看中国少女的消息——台湾议员被撕票、北京市长被判刑、长江洪锋淹大堤,在美国的新闻价值都不如桑兰的春梦(糟糕,瞧这红楼梦给看的)。新闻后是美国人库普兰的交响乐,我不爱听,就拨到录音磁带那一挡,塞了盘香港歌星周华健的歌曲。平时不听港台流行曲,只为回国期间在朋友车里听熟了,取来再听,可收现场回忆之效——请给我多一点点时间多一点点温柔不要让我独自难受——此刻管他歌中难受不难受,我只顾独自回忆,独自画画。听着听着,我很喜欢周华健,又是广东话又是普通话的轮番唱情歌,比那强拉了美国"民间风格"曲调做作交响乐的库普兰好听多了。

用油画画中国画,准确地说,将平面的印刷品"写生"到平面的画布上,近来总算略略摸到一点经验。但这不是我写这篇文字的意图——现在我一五一十报告今日见闻流水帐的意图是什

么呢?

忽然想起湘云、宝玉、黛玉、宝钗、探春、惜春的诗,其实都是曹雪芹独个儿写的。

两点半,美国画友坦希来电话,说是二十三街新画廊区有新兴画家的联展,时报和杂志的艺评都不错,今天是展期最后一日,要不要一起去瞧瞧。我给说得心里很痒:前卫画廊里多年不见像样而能提神的新绘画了,我和坦希这类还在布面上画画的角色仿佛越来越反动。但手上这一小段活计已经画了五六成,搭车去下城画廊一来一去至少俩钟头,再回来就收拾不了画面,明日颜料干了,怎么办?

坦希说,这么办吧:我在画廊等你到五点,如果来不了,咱们下次再约。

一时不知如何是好。去看美国新画家,新绘画?还是照应眼前这一对几百年前的中国风流情种?抽烟的好处之一是定神养气,我又拱着背用小笔描下去。四点。忽然我就锁了门下楼往街上截出租车。周末迟午,满街TAXI都有客,举臂良久,叫车不遂。人大约多少有点阿Q精神的吧,而且阿Q的精神还能有好多小理论小逻辑可供支应活用的——我在返回画室的电梯中想:行,不是我不去,是叫不到出租车。画架子前坐定了,我又想:平日管自画着,早不知错过多少好画展。要是坦希今儿个不来电话?要是他来电话时我正在上厕所?要是我干脆人还在中国?这样想着,半枝烟烧掉了,我又拱着背用小笔描下去。

天暗下来。收摊,回家。其实那画展我瞥了一眼的:上周陪国内来的师友去过,临近黄昏,画廊关闭了。从橱窗能瞧见两幅大画,记得有一幅两米见方,画着两张美女的大红嘴唇,以上下方

向凑拢，将要接吻。平涂，勾线，介于沃霍和李青斯坦的意思，只是更简单、更空洞，一如所有90年代的美国新绘画，新是新的，看了，却不晓得心里喜欢不喜欢。

与大楼为临的“尼德兰”剧院门口，长串观众正排队等候入场看八点开演的百老汇剧《房租》（一出普契尼名歌剧《波希米亚人》的现代版歌舞剧，背景改为纽约东格林威治村穷艺术家聚居点）。人丛中不少美籍亚裔子弟面孔（其中可有宝玉或宝钗的后代？），少不了胳膊挽着美国异性爱人（有黑人，有白人），个个穿戴入时，神采飞扬，分明在将要观剧的兴奋中。

地铁车厢里的乘客人种也是五色杂陈。这里是起点站，开出后车灯会自动熄灭三五秒，又复明亮时，座中乘客纷纷打开报纸：西班牙文、伊斯兰文、朝鲜文、中文、俄文，自然还有英文。我又取出《红楼梦》，从史湘云律诗下阙读起。我读书很老实的，尤其中国古典书，稍一不慎，就读错读乱：古人即便用“白话文”也写得清通洗炼，不像当今中国的不少小说，动辄千言不知所云。车行晃动，隆隆作响，偶或举目查看到站地点，瞥见车厢上端的广告拦，我这一节车内是纽约大频道《ABC》新出的宣传花招，一律黄底黑字，语言也清通干练：“假如不买电视机，您家里的沙发朝哪个方向摆？”

晚饭。饭后照常坐到沙发上看电视，准确地说，看租来的中国电视连续剧。美国节目早看得厌了，90年代以来，我同家人少说也看了一千集吧。近日看的是《黑土地黄棉袄》，讲开发北大荒的故事。唉，除了老知青（出国了，继续插队），谁会乐意瞧一眼呢，拍得又实在不高明。但既是号称二十集，总有什么特别情节吧。果然，今晚看的第五集有点戏：连长同一位当地老猎户的闺

女相好，新房都布置停当了，组织上来人向连长宣布那闺女是日本鬼子遗下的孤儿。"你滚！"连长向姑娘吼道："我爹妈姐姐都叫鬼子杀了，我和日本人不共戴天！"接着是连队在暴风雪里漫山遍野找寻负气出走的姑娘，再接着，另一位参加找寻的村姑冻昏了——就在这时窗外街面儿辆消防车呼啸而过，想是附近有居家着火了。五分钟后我们又坐回沙发，沙发正对着电视机——广告说得一点不错。

闲话少说（好多连续剧节奏忒慢，叙述忒噜嗦了），好容易那老猎人和连长将冻昏的村姑抬回家，但立刻往热炕上搁万万使不得，土法子是赶紧泡进满缸的凉水里暖和过来（这就是不看电视剧不会知道的事）。然而半天不见动静。老猎人脸色一沉，说出最后一招：他叫连长把自己和姑娘的衣服都脱了，去炕上抱紧了用身子暖和救人（这更是不看电视剧绝对想不到的事）。连长面有难色，老猎人苦着脸催道："都啥时候了，快啊！"。

中国是在进步了：革命年代的事，革命年代的影视是不可能拍摄这类情节的。

我手上还有一篇访谈稿子要赶，看到这儿就坐回书桌电脑前头去。那访谈的话题是"中国油画在世界"，我出了国，大概就算在"世界"吧？哪里晓得我在纽约某座公寓的灯光下瞧着东北连长献身救姑娘。一小时后我问妻子后事如何，回说那姑娘暖醒过来一把抱住连长大哭，不几日就嫁了救命恩人了。

夜阑人静。时钟已经是 8 月 1 日。上床后照常看会儿书，看到刘姥姥进大观园在贾母面前编故事取乐，正讲到有个二八年华的小姑娘在雪地里油柴草，贾府就失小火，给贾母觉得不吉利，不让说下去，却急煞了怜香惜玉的"怡红公子"贾宝玉同志。

熄灯，睡觉。照常有梦，也照常在醒来后的一瞬全忘干净——要不是此刻写下来，今天的报章新闻、路上的海报广告、大观园里的男男女女，都会渐次忘记。翌日照常往地铁赶（周六我也去画室的），照常买一份《世界日报》：头版消息是克林顿与白宫女秘书陆文斯基性丑闻诉讼事务新获进展；台湾林滴娟家属前往东北认尸；桑兰医师宣布她的双腿恢复知觉希望渺茫，将会终身靠轮椅代步了（莱奥那多现在在哪里？啊！他在银幕上纹丝不动沉入海底，瞧着真叫人心惊）。

我的一天这去了，就像我度过的无数天日子，平常，无事。少年时看鲁迅日记，常见到某日“无事”二字，我就想：喔！鲁迅居然“无事”。我今天写的不是日记：为什么写这些毫不相关的事情呢？

事情是这样：近八九年来，我很画了一些画，全是毫不相关的画面——有眼前的，记忆的，自然，也就有所谓西方的，还有咱中国的种种内容——并置在一起，算是一件作品。我难得给人看，更难得开展览；凡看见的，尤其是中国的同行同好，都难得发生感应、认同，又都会来问道：为什么呢？你把这些不相关的画面画出来拼在一起是什么意思？

什么意思？我要是知道我如今度过的日子（譬如7月31日）和我天天看到的一切（譬如以上种种见闻）到底是什么意思那该多好啊！我说我不知道。“你不知道怎么还会去画出来？”朋友问道，但我连为什么要去画出来我也不知道；我干脆就是要把我的“不知道”——又分明给我看见的纷乱事物——画那么一小点出来。等我画出来，这“不知道”似乎就传染给了看到的人，并将问题递回给我。怎么办呢，今天，我就忽然想到索性把今天的见闻

胡乱写出来——这可以算是回答么？

但愿诸位每天过的是同我非常不一样的生活：非常有意思，而且说得出是什么意思。

1998 年 7 月 31 日——8 月 1 日

拙劣的比喻

忘了是在哪天，总之，开春时节，好太阳，我出门搭地铁到画室去。从街口刚拐弯，一眼就看见两匹坐着骑警的骏马，一匹栗色，一匹黑色，在停着的与行驶着的车阵之间缓缓走动。

自从我所在的杰克逊郡几年前被市府列为“历史保留”街区（二战前的公寓楼群和林荫道在此地就够得上历史资格了），除了更新路牌，还添派两位骑警定期巡逻——现在我赶紧趋前几步同那两匹骏马走到平行的位置，像儿时在上海街头见到任何畜生那样梦游似地跟着、盯着。“小心脚步！”高坐在马背上的警察曼声提醒我，同时左眼一眯缝，表示他知道我在观赏他的座骑。

所有警马都是精选的良种，不必同农家或牧场那些辛苦粗野的马匹相比，就是纽约中央公园专为招徕游客的仿古马车的好马也不在话下。警马，一望而知属于马类的上流阶级，养尊处优、不事劳动，除了给警员骑坐值勤，卸鞍前后，一律以车辆运送——人类自古由马匹代步，工业文明后，千里马终于歇了飞腿快蹄，改由车夫替它们起驾上路了：只见一辆专车隔成两间，乘载着两匹膘肥体壮的良马，脚下设有专接马矢的装置，冬日盖着纯呢的毯子，隆而重之、招遥过市，想必是送回去喂好吃食去了。我

曾见日头下两三位彪悍的警局马夫在院子里伺候一匹良驹，捧着水管冲洗再三，然后周身上下细细梳刷，好不恭敬。那马只是理所当然地站着，亮着一副好身材——看哪！它们个个身量高挑骨肉停匀，脊背线越过高大男子的头顶之上，连头带尾怕有三米长，要是近距离在你视线前走过，必须转动目光才能看见全身。最可惊叹是毫光闪闪的鬃毛，又密集又平滑朝各个部位顺势旋转包围过去，严严实实裹着一身好肌肉。顶好看的肌肉是绷紧的，滑动弹跳的——毫无用处，只是展览着。

此刻这两头上等牲口就这么并肩迈着悠雅的步子，以超级模特儿久经训练的架势，又像是潇洒的行书落笔那样一撇一捺地走着。精瘦结实的长腿每走一步都颤微微懒洋洋地，矜持而矫健，浑身静穆的精力仅只用了几分，仿佛单是为了给人看看遍体筋肉令人目眩的扭动，扭动得叫我不知该看哪个部分才好。

十字路口。红灯。两位美人的蹄腿一阵轻巧顿挫（记得俄国小说中的贵族就管良驹叫做美人），那正着身子斜跨脚步让到街沿的动作多么羞涩、妩媚而彬彬有礼。啊！在满街汽车的噪音中马蹄清脆真是好听。它俩站定了，一条后腿像芭蕾演员那样曲着，筋脉俊美．栗色马的面门子上一笔雪白的鬃毛；黑色马从额顶到鼻唇就像绷着乌亮的锦缎。善良的马眼不见眼白，湿润、无辜，像是要哭或刚哭过。一只指蔻鲜艳的白手伸过去上下抚摸栗色马的狭长腮帮，它眨眼、顿首，镇定地稍稍后退半步，带着魁梧健硕的一身筋肉，带着畜生的全部无知和由于无知所以格外沉默而旺盛的生命感。街沿长椅上的老太太喃喃叹道：BEAUTIFUL！BEAUTIFUL！另一条长椅上那位经常仰面高卧的醉汉睁着泪汪汪的红眼瞧着马憨笑；有位小男孩用蓝到发白的眸子直勾

勾盯着马腿，忽然咧开没牙的嘴，在童车里痉挛颤抖。周围车来人往。两匹马安详地垂首站着，同身边的一切毫不相似、毫不相干，高大、尊贵，无所事事。

绿灯亮了，我折往通向地铁站的八十二街，两位骑警也勒转马头在同一条街上继续缓缓前进。

好极了，那么我还能多看一会儿。为了让位给渐渐拥挤的车辆，它俩不再并肩而行。南北向的街道洒满阳光，照着一前一后两匹骏马的好身段，那遍体鬃毛光影流窜，好不华丽，俨然王侯出行：路人纷纷放慢脚步掉头观望，车中人也摇下车窗探出头来，不看警察，只为看马。从正面看，它俩的长脸、颈脖、胸肩因为前腿的依次迈动而频频起落，周而复始，显得又诚恳又庄严；从后面看，几乎拂及地面的尾鬃款款摆动着，那肥硕的屁股忽方忽圆挺翘耸动，看过去简直无耻而风流——忽然我意识到它俩裸体，在大街上，光天化日，众目睽睽。

奇怪，就因为这两头裸体的牲口，人的样子，整条街的样子，还有店面橱窗里花花绿绿的广告、招牌、霓虹灯和各色商品，一时都露出伧俗丑陋、自愧不如的神色。这不是我头一次在纽约街头邂逅良马，真的，每次我都会醒悟我们日常所见何其乏味，这个时代的文明是好事而徒劳的，都仿佛弄错、失败了——在“美”的意义（假如美具有意义的话）面前失败了。我明白这是一时的妄念，但在街市人流间凛然兀然走走停停的良马却分明提醒我的心目：我们已经是另一种人类。是谁作主为摩登都市保留骏马的姿影？现代巡警并不需要马匹。马的威风、速度，加上动物的野性显然不具有辅佐现代治安的实际功能。为全副武装的警察配备骏马并斥资豢养，看来纯然出于装饰的、象征的、超现实的理

由，这理由似乎缘自一种尚未被遗忘的对于仪式、排场、尊严，尤其是美的意识。是的，不论征战、巡逻，还是其它生存活动，我们早已活在用不着马匹的年代——它们被遗弃了，又被曲意奉承——这是马类的还是人类的福祉？

但两位裸体的美人浑然不知，只顾顿首耸臀一撇一捺向前走，凝着柔顺有余的眼神，那眼神被更其柔顺的浓密的睫毛遮了一半。

它们远了；当我登上通往地铁车站的阶梯口回看这两头牲口时，它们又复收起步子，婷婷袅袅站好了，一副又恭谦又倨傲的样子，等着成百辆拥挤堵塞的大小车辆缓慢通过。阳光照射在车身和马背上，闪闪发亮、光彩旖旎。噫！我这才注意到在我凝望骏马的这一路，街头所有的车辆都没看见，都失色了。什么意思呢？我无端感测这景象似乎有什么意思在。

于是我写下来，自以为回答了一个我常被问到也常在自问的问题：为什么我固执地迷恋古典艺术？车与马在我心里发生了一个不伦不类的联想——满街车辆好比是形形色色的“现代艺术”，那么，仪态万方的骏马像不像是“古典艺术”——此话何从说起？

但我还是这样想到，这样子写了出来，虽然我知道这不过是一个拙劣的比喻。

1998年8月



陈丹青生活照/1997年

中国稿约

《陈丹青速写集》自序（广西出版社）
色彩与高考（湖南美术出版社）
六周的相处——记中央美院油画系助教研修班教学
金陵怀旧记（江苏画刊）
女眷与同行——序张小溪首次个展
素描与同情——序谢宏军《乡村诊所》
图像的传奇——读徐累系列画作
油画的报偿——读《杨飞云素描集》

《陈丹青速写集》自序

(广西美术出版社)

偶尔有朋友翻看我的速写,都说,还是当年画得有味道。

当年的纸张,悉数发黄了。单是瞧这纸色,大概就是一种求之不得的“味道”吧。去年春末到温哥华,在旅居温市的上海画友那儿,居然发现他存着我在江北插队时的一册速写本。我很难得瞧着自己的画而动感情的——老觉得这儿没画好,那儿也幼稚,就像少年人格外敏感脸上的青春痘——这回,我不由分说向老朋友讨还了那本破破烂烂的本子,用同样破烂的当年的塑料纸兜着,揣回纽约来。

逐页审视,想起江北,想起老乡站着蹲着给我画时,围观的村民吃吃地笑。本子在画友间辗转借阅,不知被哪位割去一页,割痕还在。许多速写散失了,忘了。后来回上海,我把留在老家封尘脆裂的大堆旧作翻出来,满头大汗地看:还是像青春痘,尴尬、生硬,然而模样诚恳。我不再瞧不起它们。那仿佛是另一个人画的,当然,在另一个时代。

中国画家,单是论速写,我喜欢陆志痒、叶浅予;画农民,那

是王式廓的陕西写生最好。司徒乔先生，现在少有人说起他了，他画的那幅鲁迅遗容钢笔速写，还有抗战时代的流民图，我以为是人物速写的神品。

这几位前辈笔端的流风余绪，在当今速写中早已失落了，只见得越来越多的样式和招法。好不好呢，我说不出——在种种太过自觉的速写中，“感觉”不见了。

速写是一件半自觉的勾当：三分技巧之外，最可宝贵的就是敏锐的感觉、当下的状态、再加上作者的际遇——那几位老先生画速写，多少留着民国时期西画技术半生不熟的印记，不计较手段，也无所谓样式，直接、粗率、迹近潦草，但下笔时目光锋利、意兴遄发，再用当年的老句子形容，是能够让人切实感受到“时代的脉动”。

想想看，假如司徒乔不认得鲁迅先生，不曾目击战乱流亡，我们将怎样看待他的手法？王式廓要不是投奔延安，情形又是如何？在中国，哪里画不到农民？然而延安，以及当年身在延安的文艺青年，也只有这么十三年被历史赋予意义。这一时一地的意义，又好比民国旧上海芸芸众生之于叶浅予的速写，49年后，他就不再画上海人了。这不是“艺术来自生活”的老调么？不是的。生活要是错过富有才情的画手，“生活”将是些什么？

不消说，技巧非得磨练。速写本身就是磨练。但技巧怎么用，用得漂亮，还有待机缘际遇，也看作者对机缘、际遇有没有“感觉”。好速写，仓促之间已然事成，真所谓“此情可待成追忆，只是当时已惘然”。不过“感觉”落在纸上，可度追忆，造次却难。像司徒乔、王式廓那般好手笔，旁人学不像，请他们自己再来一回，也必不如的。

这并不是什么稀奇的道理。此刻我不问它对不对，只为它并非在讲如何画速写，而在教我如何看自己的画。过去，我一心想要，并当真以为自己会越画越好，一路给自己悬着名家大匠的高标准，对随手画成的东西总是不以为然。直到最近，这些旧作才给我看出不同的意思、意义。倒未见得怎样好，而是在一段一段的"当时"皆尽逝去之后，我发觉终于只剩这些纸片算是我与往昔的缘分——我曾有过这样的片刻，画过这样的人。现在呢，其实我的"现在"，也就是当年的"将来"。譬如以画农民作例，当年要是预先知道"将来"会移居纽约，再难请到一位中国农民坐下来给我画速写，又何来越画越好这回事？

那么索性回农村——据新近造访延安的同行说，陕北男女如今爱穿民警制服或紧身"健美裤"。那想必另是一番"美"吧，农民同志也该换换行头了。但我就想到王式廓先生。他要是还在，重返延安，可有当年的画兴？

原来速写是这么回事。它比油画、创作更有赖一时一地的境况和际遇。朋友劝我："还像从前那样画速写吧！"好的。但"生活"必须为我安排同样的境遇：再来一场"文革"（兴师动众），再以同样的方式将我送到赣南或苏北农村（受得了吗），而且施以魔法，让我霍然重返青春年华，十五六岁，至多二十出头。

面对旧作，细看细想下去，我发现别说是我，就连速写自身也有它的命，也活在各种境况遭遇之中呢。

在我这代人的青少年时代，速写的运气、身价可比现在强得多：那时没有美术学院，没有画册卖，也数不出几位画画的老兄

拥有私人的照相机——速写，遂自然而然成为学画的初功和时尚，同时，也正契合“文革”绘画的技巧观、创作观。它体现为政治与艺术、官方与个人的双重关系，彼此自圆其说、协同奏效：你要画画，你就得“深入生活”；你要深入生活，你就得画速写。这条公式虽然未必催生了真正的艺术，却使速写蔚然成风。速写的功用、地位因此被夸大了，就像风格、形式、现代感、世界性之类说法在今天的中国绘画中被夸大一样。然而艺术或许从来就要靠言过其实才能有所作为吧，当年，速写几乎成了画圈子里的“流行文化”——作为艺术现象，此事值得一提。

而画速写的最高对象，就是农民。农民，也因时际遇，在“文革”中身价非凡呢。同绘画中另两类主角（工人和士兵）相比，农民形象不仅由于政治的缘故，而且出于美学的理由而被更多画家所眷顾。当年，一幅画着农民的速写素描要是展出或刊印，俨然被认为是艺术，就代表美，不但时髦（好比现在的美女挂历），简直风雅（不信请看前苏联、俄罗斯，还有欧洲绘画史的农民形象）。当然，农民形象的“绘画性”（农民兄弟想必对此浑然不知）也被夸大了，弄成符号，迹近神话——作为艺术现象，此事也值得一提。

现在，就我所知，中国的美术教育照旧提倡画速写，农民形象也仍然引动不少画家的灵感。不过时代到底变了。相机在手，即便无意冷落速写，速写也会先自意兴阑姗；农民形象，则多半被目下种种“风格”、“样式”所淹没，面目不清、气质不纯了。凡事不能勉强。我的意思是说，绘画自当别开生面，放胆去寻求新的夸大之辞，不过要谈“速写”和“农民”这两回事，“文革”十年确乎值得一提——譬如说：

我自己干脆就是农民。有八年时间,就当时中国的城乡政策和粮油户口制度而言,我是一名准公社社员。记得被“借调”到县城或省府画画时(多么荣幸),我的那份口粮是老乡用箩筐挑着,翻山越岭去镇公所兑换成粮票,再寄给我用的。我可了解农民?我爱农民么?这得问我的速写。画农民,对我不全是所谓艺术上的选择(“选择”这个词在那时没有意义),而是命运,是一段真的生活。老三届都曾一度相信(虽然是被迫相信)他们将永远身为农民,老死在田舍里。在当年的行为中,唯一能分辨出这个家伙并不真是农民的标记,就是我的油画箱和速写本,而本子里每页纸上又分明画着一张张农民的苦脸。

后来我画的藏胞,也是农民、牧民,是辛苦的人。

曾几何时,我成了纽约居民(我常为此暗自惊讶,就像惊讶我曾当过农民)。在回忆中,我看见自己是那个上山劳动时揣着速写本的奇怪的角色。由于“文革”的热心撮合,速写、农民、我,彼此遭遇了。从那以后,我居然渐渐成为“画家”——这是一个艺术的话题,还是一个时代的话题?

自然,除了农民形象,在这本集子里我还选择了其它速写:初中时临摹的芬奇素描(我自以为这是集子里最美的作品,而且就算是我的“素描基础”);“星星画会”成员的写生(那原是我毕业创作方案);留校后带同学去内蒙的速写(最末一次在中国“深入生活”),然后就是我这些年在纽约的涂抹。

在纽约,在这个世界现代艺术的头号集中营,我发现我们以往在中国被告知的所谓“速写”找不到他的位置和理由了。在全新的境遇中,我所熟知的这类速写只能同它自己玩。我不再当真

把速写作为创作的素材（我的创作早已换了路子，变模样了），只能在电视节目、舞台表演和人体素描班找到一点速写的藉口。当我疾速勾画时，我仍会沉溺在近乎愚蠢的快感之中，但事后不再像过去那么在乎，还给朋友看——连我自己也不看。或许为了不致于迷失在当代艺术足可没顶的景观中而无法辨认自己（或许仅只为画照片画腻了），我会偶尔重施故伎（下意识地），摸一摸从小画惯的所谓速写。

是的，速写如今只是我的一项习惯。我不确定，也不想到这是不是好习惯。作为我经由速写（而不是学院素描）自习油画的个人简历，诸位在这本集子里可以看到我先后在眼界极度匮乏，又过于丰富的环境中，如何接受（或规避）诸般影响，又怎样在出国前以速写同油画周旋相处，出国后以速写自我逞能，聊作消遣。在画布上我竭尽全力，并用来换取衣食之资；我敬畏油画，不免也为之所累。速写，则同我长年保持着有心而无意的默契，既亲昵，又随便。我常常好几年不画速写，一画就不可收拾，以至随画随弃。当我理出这几十页纸片拿去发表时，我发现它们只是我存放在抽屉深处的一小笔无用的私房钱。

1997 年 8 月

色彩与高考

（湖南美术出版社）

一九九七年初，湖南美术出版社拟出美术高考辅导教材系列，受邀承担“色彩”文字部分的作者临阵变卦，谓合同经已签署，捉我代撰，情同“绑架”。我向不以高考教材为然，今既代笔，就范一时，出以反调，强做文章，寄呈湖南，渺无回音。今复看，索性发表，其中真意，唯取末尾两句耳。

一

六十多年前的某一天，女作家萧红去鲁迅家玩，“周先生，”她问“我的衣裳漂亮不漂亮？”

鲁迅“从上往下”看了萧红一眼，意见是“不大漂亮，”他说：“你的裙子颜色配得不对，并不是红上衣不好看，各种颜色都是好看的。红上衣要配红裙子，不然就是黑裙子，咖啡色就不对了——这两种颜色在一起很混浊。你没看外国人在街上走吗，绝没有下面穿绿裙子，上边穿紫上衣，也没有穿红裙子而后配白上衣的。”

萧红在回忆录中写道：那天鲁迅先生兴致很好，又接着说下去：“人瘦不能穿黑衣裳，人胖不能穿白衣裳；脚长的女人要穿黑

鞋子,脚短的就要穿白鞋子;方格子衣裳胖人不能穿,但比横格子还好,横格子的,胖人穿上更往两边裂着,更横宽了,胖子要穿竖条子的,把人显长。"

此外还说到萧红平时穿的靴子、裤子在穿戴时该有哪些讲究、犯了哪些忌讳,萧红于是怪鲁迅不给她指出来,鲁迅说:"你不穿我才说,你穿的时候,一说你该不穿了。"

鲁迅先生的前一段话,讲到"色彩",因为涉及调子;下一段话讲到"素描",因为涉及形体;再后来,差不多讲到"创作"了,因为涉及打扮。但他只是直白形象作比较,具体而微举例子,不用术语,也不单就"颜色"一项问题发表意见,而这番意见终于归结为萧红的一身穿戴。萧女士很受用——原来老先生对打扮其有见解,对穿着如此留心,而在无所不谈的杂文中,鲁迅却又从不语及时装,真是智者守度。文章是他本行,人家问起,也不见他用"造句"、"语法"、"布局"、"命意"这类字眼,当时市面上的"文章入门"、"作文密诀"之类,他向来反对年青人去当真的。

画画的事情,说来也是同样道理。

三

现在我受托来写《高考美术名家指导》丛书的"色彩"部分,合同书已经送到桌面上,怎么办呢——对付高考的种种招法、门槛(假如真有招法、门槛的话),好比萧女士穿衣见客,不该临时讲的。讲了,穿不舒坦,考不像样。我是自习出身,从未啃过"高考"丛书中并列的"素描"、"色彩"、"速写"、"创作"教材,只是学画长久,多少有点零碎的经验。念及如我当年似的青年渴望学画

的诚心，我就勉为其难硬作文章，单独说说“色彩”这回事。至于能否如“出版计划”所称“实质性介入美术招生和美术教学”，我可实在不知道。我从未招过“考生”，此刻纸上谈“色”，并没有谁手捧画作当面问我色彩漂亮不漂亮，莫说“介入”，连所指的对象也没有的。画是给眼睛看的，纸面上谈得再雄辩，也不免落空或辞穷。最好的招，是到美术馆对着“名家”的真画指点论析，大家服气；不然，就地摊开彼此的画幅讲，也才落到实处，余皆空谈。我现在坐下来自说自话，只当自己也是一名“考生”，演练一回吧。

三

“各种颜色都好看的”，这是用色的第一常识；第二项常识，是各种好看的颜色也可以弄到不好看，难看，以至不堪入目的。

怎样才算“好看”？怎样才算“不好看”？这问题说来先不在画画，而在画画之外。鲁迅不穿红上衣绿裙子，可是街上五颜六色的方格子竖条子他都看在眼里。画画的人如果平时对种种色彩不留心、没意见，或者留心而不细心、有意见而不独到，下笔时再来计较色彩，已经被动、难堪了。画家并非画画时才是画家，他随时随地无为而看、对一切都敏感。

怎样观察？怎样才能够敏感？这问题也不在于画画，而在画画之外。鲁迅先生用的办法就是“比较”：不善打扮，可以比较那会打扮的；色彩画不好，就去比较那好画中的好色彩。越会比较，就越会观察；越观察，自然就越精于比较。服装广告、色彩理论，都比不上，也代替不了自己的眼睛、自己的比较。

观察比较，难免各人偏爱。偏爱很好，但尽可能不带偏见，因为"各种颜色都好看的"。艺术学生上来就该有自己的主见，学艺术，也就是学那些实现自己偏爱、主见的种种办法。塞尚说，你必得有你自己观看事物的方式，有你自己的视觉经验。诸位考生找书看，请人教，是因为摸不到门径，怎么办呢？相信自己的眼睛。凡高确信天空是柠檬黄色，委拉士开支在一切物象中看见灰调子，他们相信自己的眼睛。换句话说，相信感觉。谁没有感觉呢？"艺术家"，就是指感觉敏锐，以至敏锐度过剩的那么一种人。初习画画的学生急于学招法、练技巧，只顾埋头画，一画，又给如今市面上泛滥成灾的"素描大纲"、"色彩范本"之类唬呆了、吓傻了，忘了自己的感觉，失去了天生对于感觉的自信和得意，满脑子素描色彩的教条，然后赴考，而且是高考！

高考难。画画也难。其实，最最难的是葆蓄珍贵的感觉，相信自己的眼睛。"上帝啊，让我每天早晨醒来时像婴儿一样观看世界！"——这就是大风景画家柯罗对自己说的话。

四

我曾向一位画友借自行车，他说，紫红色的那辆就是。待我开锁取车，发现那辆车是黑色。事后求证，他色盲。

色盲也是"感觉"。我那朋友就能凭"紫红色"找到他那辆黑车。画画时怎么办呢？我有一次在西藏画风景写生忘了摘墨镜，画完一看，所谓"色彩关系"大致没错，只是全篇倾向茶色。茶色是我偏爱，一戴墨镜，无意得之。自然，墨镜并不能带给我现成的水准，此刻想起，只为来说说色彩的感觉。

感觉无穷微妙。鲁迅先生说紫裙不能配绿衣，不错，浓紫惨然，艳绿滞闷，但紫绿是否绝对不相配呢？还得看是怎样的紫，怎样的绿。马蒂斯钟情于紫绿：那是微茫清澈的淡紫，相谐于石青、头绿的那么一种薄绿，调配得当，给皮肤白皙的人穿上，既恬淡又明艳；入画，尤显高贵而清雅。假如纯正的翠绿同紫罗兰用在丝绒织品上，浓郁厚重，两相陪衬，富丽堂皇。在文艺复兴或巴洛克油画中，贵族人物就常穿这样的华服。

红裙子配白上衣，红上衣配咖啡色裙，也不是不可以，须看怎样的红色、咖啡色、白色；还须看这些颜色在什么质地的布料上，衣服的款式又是如何，以及颜色在衣服上的面积、图案等等。文字可以形容色彩，譬如诗中所谓"万绿丛中一点红"，在字面上好"看"的，但真给你看见了，或画出来，反倒难看。当画家，具体而微的色彩感只能亲眼判断——绘画中最美的色彩，文字是无法形容的。

色彩妙不可言，但色彩的感觉却有神秘的规律。不同色彩必须小心搭配，也可以不必考虑搭配；不同颜料必须多多调抹，也可以不必调抹；不同的画种、画类、风格、样式会自行为画者、观者提供不同的色彩感觉，揭示不同的设色规律。感觉"舒服"的色彩总有规律；有违规律的色彩自然不舒服。一反常规的用色也不少见，但那是大胆敏锐的艺术家在常规之外寻找、发现更微妙、更隐秘的色彩规律。

靠什么发现呢？还是靠感觉。

中国的木版年画除了白底铺垫、黑线镇压，此外全是原色；敦煌洞中的满墙飞天，悉用土红、生绿、鲜黄、艳紫、猛蓝、漆黑不事调拌涂上去，无不调和。为什么呢，因为不用一块灰色、杂色，

各种原色不重叠、不覆盖、不掺杂，形成平面的色彩并列，每一色描绘一处局部、一个物像，红黄蓝绿通过各种形互相克制，也彼此强调了。

其实，挤在调色板上的颜色，不去动它，不去调抹，那原色都好看的。

所有古画、原始画都用原色。古人用色没有不好看的。真所谓“人生识字糊涂始”，五彩是在欧洲人开始调抹之后，这才发生好看难看的问题——自然，绘画也因此发展。世界给我们的色彩感并非五颜六色，而是“灰色”的，将颜料调着调着，西方的油画就出现了所谓“灰调子”，色彩从此不但是好看的，而且显得“真实”了。

在哈尔斯、委拉士开支的画上，难见一处可指可说的原色，通篇灰。但一进展室就能夺取观者的目光，灰得响亮，绝不微弱混浊（十六七世纪欧洲画家的调色板上通常只排列五、六种原色，哈尔斯甚至说画家贫穷大有好处，买不起颜料，就自会懂得如何以有限的颜色调制出各种色调）。为什么呢，因为他们用丰富的素描秩序和明暗层次来安排色彩。我曾临摹哈尔斯的画，怎么也调制不出那份沉着的灰，终于有点接近了，却又太弱太暗，总不如三百年前的他的原作那般响亮。这好比画中国水墨画，同是用水用墨，那总体的灰调子可以画得非常浮燥，也可以画得一派纯净：此中有技巧，见造诣——善画灰调子的画家，调色板并不脏的；中国水墨画的高手，你看他蘸笔的水罐，一幅画画完，那水只带些微墨丝，还清澈得很呢。

在本世纪，西方人终于厌倦了描述“真实”。画道又回向鲜明的原色、纯色。灰色仍然被眷顾，但原色、纯色的运用境界一新。

美国“大色域”抽象画巨制，仅着一色，或红或蓝，当一种纯原色被放大到几米见方，甚至几十米大，迎面凝视，整个视觉经验遂为单一色彩面积所占据、所统摄，感官功能也随之扩增、变异，神秘地作用于精神。而蒙德里安布列原色的画面，尺幅极小，却耐久读，每一原色条块不容增减谦让，不得加深减淡：那些红黄蓝绿的颜料既经分布，相对成局，使你对所有“颜料”重新有所认识。“色彩”？你我都能买到这些原装颜料；“素描”？画中根本没有所谓素描的“形”。怎么回事？是蒙德里安利用我们的感觉而布列色彩，还是他利用了色彩而唤醒我们的感觉？也许二者皆然——所谓画家，就是唤醒潜在的感觉，探寻观看规律的人。

五

然而一幅画上的“色彩”岂能与“素描”、“构图”诸般元素分开来“感觉”、分开来“看”；动手画画，则蘸满颜料的笔往纸上布上抹，又哪里仅仅是在画“色彩”。

抽象画，或“大色域”绘画只见“色彩”。公众询问道：“什么意义？什么内容？”画家说：色彩就是“意义”，色彩就是“内容”——在抽象画中，色彩即作为“创意”。画家的选择和方案是：取哪种颜色？如果是蓝，哪种蓝？蓝到什么程度（60年代法国艺术家伊夫·克莱因著名的蓝色系列，介于藏青、群青，无以名之，后来遂定名为“克莱因蓝”）？接着，色彩又作为“构图”：如果涂满画布，取多大尺寸？何种形状？如果用两三种以上色彩，则各色均等，还是不均等？是色块分开，还是相互参插？分开、参插又取何种局势（美国画家罗斯柯、路易斯的大画就以不同色彩的块状和条状营

造构图)?

再接着，色彩开始作为“素描”：凡是素描所涉及的诸般原理，在以色彩为诉求的抽象绘画中都得有所交代落实——色彩也有“形”、“线”、“面积”、“体块”(一如素描常以色彩的词汇如“调子”、“色感”来形容，来要求)；色彩也得讲明暗、厚薄、强弱、进退、虚实、节奏、比例、结构，否则色彩的意图和表现力将失去控制，难以实现。抽象画色彩运用得成功、高明，正如好素描的境界——不可增减，难以更动。譬如德库宁和高尔基的画看去似乎什么颜色都往上涂，但如果试着去掉其中一块色彩，全画的均衡、张力、强度、密度就会受损，因为色彩是画中唯一的角色，又是一幅画的全部元素。极简主义画家罗伯特·莱曼的大画，全部色彩筹码只是白色，那白的丰富感就得靠用色的厚薄、不同的涂法、笔触的变化、画布的粗细，以及每幅画不同白色的微妙区别来实现，而这微妙的区别居然被莱曼调出几十上百种“白色”。

当画艺趋于“自由”境界时，色彩和素描的运用都是不自由的。换句话说，以严格的不自由获得自由，唯其如此，色彩和素描才能进入真正的“规律”(或者可以称之为“自律”、“自为”)。我们惊叹凡高、毕加索、马蒂斯、鲁奥、柯克式加等名师无所不为的色彩，但我们所看到的只是他们已经画出的色彩，不知他们阻止、放弃了多少别的色彩——在一件作品中，他们仅允许一组色彩的方案，遵从一套色彩的纪律。正如精于服饰的人非常懂得这套穿法可以或不可以，那组色彩舒服或不舒服——当画画而知道哪种色彩在哪幅画上不适宜，不能用时，我们同色彩大概就算交上朋友了。

至于传统写实绘画，色彩与素描的关系更是难分难解，互为

表里，互为因果。无形的色，无色的形，是要到“现代”绘画通盘改变了色与形的概念，这才成立。传统写实画的色彩观好比皮肉，在在依附着作为骨干的形体结构，即所谓“素描”之上。要而言之，漫长的古典绘画以素描关系带动并呈现色彩；印象派以后，始以色彩关系带动并呈现素描。但二者的内容和技法都离不开“写形状物”，纯粹的色彩观在传统绘画中是不存在的。

即便是印象派的“色彩革命”，也还是对“素描”一往情深。在印象派画家看来，给地平线画上蔚蓝色比在素描上渐次推远更“真实”，更“科学”；暖色皮肤暗部加上冷色的反光，更“像”肉眼所见。退远了看，印象派画家早就被认为是真正的“写实主义”者。我们别忘了他们非凡的素描造诣：马奈的重要性不必说了，德加的造型功夫甚至超越了前后几代人，并直接影响到摄影的观看方式；巴齐依、雷诺阿、莫内的早期作品都具有素描上莫大的难度。所有印象派画作去除色彩印成黑白的图片，素描关系莫不严整准确。美国、俄国、东欧、中欧加上日本，均涌现大规模仿印象派潮流，纯就色彩论，多有贡献，但整体水平无一接近法国印象派的基准。后人、外人难以像印象派诸将脱胎而受惠于法国十八九世纪绘画的丰厚资源，这资源，就包括从蒲桑、安格尔、德拉克罗瓦、库尔贝等匠师的造型遗产。即便素描在印象派画家的“宗旨”中可能是第二位的，但传统经已赋予他们近乎先天的素描造型的“母语”。这道理，就好比中国元、明、清代的山水画家天然地不必太过分心于书法造诣那样。

后印象派在素描上的贡献尤有过之。凡高的色彩对日后野兽派、表现派影响甚巨（而凡高的素描何等卓越），但野兽派主将马蒂斯宣称：“我们都从塞尚那里来”。塞尚的要旨并非色彩（论

色彩的"美感",他不及莫内等辈),而是色彩的量感,是在画面结构中使色彩具有和素描同等的份量,同样的功能。塞尚的结构意识全盘改变了传统素描和色彩的原则,并导引了立体派绘画的诞生。而立体派最重要的作品几乎放弃"彩色",仅用单色,即便用色,也不再"随类赋彩"。从此,色彩重又回到表征、符号和设计的功能。自文艺复兴以来的色彩、素描分际被取消,并各自被赋予新的可能性。在现代主义绘画中,用色彩表达素描关系,以素描表达色彩效果,"物像"、"形"逐步变异、退出、消失,素描与色彩进入自在自为的所谓"纯绘画"。

一幅画不会只给画家一项要求。在写实绘画中,色彩、素描是一体的两面;在抽象绘画中,色彩自行具备了素描的性格。色彩在绘画中从来不是单一的角色。当初习者被分别告知色彩或素描这两道"习题"时,过于"专门"的研习会导致色彩或素描畸形发展的两端:不是常见"素描基础"很"扎实"(但拙于色彩),或"色彩"画得很"漂亮"(但疏于素描)的作业么?但路不会走得太长。自然,学生的天分、才智往往各有长短,色彩格外敏感的学生,就该多花功夫研习素描,反之亦然——我们学素描、学色彩,最后是为了"艺术",诸位考生将来是想当"素描专家"、"色彩高手",还是真正的艺术家?

六

说了半天,买来的"颜料"到底怎样变成画上的"色彩"?考生备考,最巴望知道实用的招法。书面口头的教材没有用,只会误事——招法,靠得是示范,是亲手教、亲手学、亲眼看。

古时候没有美术学院(但有很多作坊),也没有色彩理论(但有很多办法),徒弟每天眼瞧着师傅怎样调弄颜料,并作下手,连怎样制做颜料也得学。不久,就能自己动手画,不是画所谓"习作",而是画大壁画,画正式订件上那些次要的部分。聪明、心细又大胆的学徒、渐渐有了经验,师傅就会放手让他干——就这样徒弟日后变为师傅,一代代传下来。其中遇到天才,放胆摸出一些新办法、新规矩,再往下传。我们看文艺复兴时期或敦煌洞中的壁画,或有手艺高下的差别,但实在不容易找到颜色画得一塌糊涂的例子,那就是古代师徒制的好处。什么好处呢,就是非常非常地具体,不含糊、不落空,就像厨娘教我们淘完了米放多少水,炒菜看菜色绿到什么份上就关火一样,眼见为实、当下奏效,不然饭焦菜糊,没法吃的。

一句话:要靠实践。

在现代的学院中,真正奏效的教学还是在师生之间的实践关系。学院的好处,应该是提供更多元、更多样的师徒组合——就连同学之间也能教,也在学。学院的好处,就是让你遇到不同的好老师,也遇到在学院外无缘遇到的好同学。

就说色彩吧,我初习油画时就听说"冷调子"、"暖调子"、"余色"、"补色"、"条件色"、"固有色"等等专门词汇——至今我仍旧对这类词汇一知半解,下笔画时,一秒钟也不曾想起过这些道理。我有幸跟中学里的一位美术老师到处去画毛主席像,"喏!中山装的青灰色里,要加一点点黑色,这才服贴;衣服、钮扣的阴影要掺点赭石、紫红或中绿,这才透气;皮肤的高光不能全用白色,加点黄,加点红,如果还是太跳,还可以调进一点群青色。"他试给我看,后来,就让我画手,以至画脸。我虽然没有活在古

代，但由此知道怎样的叫作“师徒”教学，以我一笔一笔画下来的体验，晓得书本上的技法道理根本不管用。我的中学老师——我终生感激他——还有后来我遇到的许多老师、平辈，以至小我很多的画友教会我、影响我的好处（当然包括色彩），都与书本无关。当我进了美院“研究班”，我仍然得到“师徒”教学的点拨之妙，“你仔细看这块灰布的颜色，”老师说“要调出它的说不出来的这么一种颜色：色彩就出来了！”

是的，许多好看的色彩“说不出来”，唯其说不出来，所以具体。至于“加一点点”这样那样的颜色，其实不难，略一调弄，往往立见效果，并不高深，诸位考生既能赴考，说不定早已学会好几手了；但又很难，这“一点点”的加加减减，可以毁了一幅画，也可以成全一幅画，一套画路，以至一种风格。日久天长，手里的经验就这么一点点攒起来，经验，是再怎样的严师、名师也无法私相传授的，办法只有一条，老生常谈：多画。

那么，色彩理论有没有用处呢，大概有吧，但理论的发生，常在实践之后。印象派的种种色彩道理，是在他们老死以后，别人分析、总结、演绎出来的；现代艺术的许多理论，倒仿佛是先于实践，但那是“怀疑的理论”，是对前人的成果不耐烦，自己又有了新的感觉、意图，这才有所思、有所论，接着有所为，等到后人根据诸如抽象画之类总结出肯定、完满的理论，抽象画差不多已经走到尽头，又被人不耐烦，去找寻新的“理论”了。心虚而好学的考生如果实在仰赖理论，以为那是药方子、指南针，那就无妨看看，果然有用，再好没有。要我招供：专门的色彩理论书我连半册也没读完过，那读了的半册，是“文革”时跟人抄写的颜文梁色彩语录，很具体，但事隔三十年，只记得他说各种白纸、白布、白

墙的白都不一样的，又说再好看的布料衣服，在布店里是看不真切的，最保险是拿回家同自己其他衣料配配看再决定云云。那时，全中国的男女只穿蓝衣服，“好看”的衣服在哪儿呢——此刻想来，颜老先生聊色彩，同鲁迅先生一样，举实例，不空谈。

以上空谈，了无新意。临末补一句自以为切实管用的话：当诸位考生昂然走进考场时，假如您当真热爱画画、有志艺术，请谨记两件事——忘记高考，忘记色彩。

1997 年 10 月

六周的相处
——记中央美院油画系助教研修班教学

去年春天，美院叫我到油画研修班代课六周。来自各地的三十六位同学分成两个教室，每逢为东西两端的四组同学摆四位模特儿，我就在油画系长廊来回暴走，穷于支应。

我学画是野路子出身，不擅课堂教授法。何况久在域外，早已落后于国中美术的现状，所以和同学之间谈不上教学关系，而是一场相处，情形倒像是文革中的美术学习班。

很开眼界：为了来上学，同学们有的筹足经费离家别子，有的放下原来的教职、官衔、军衔和公司业务，有的开着自己的轿车进北京，还有位同学在入医院动手术后立刻回到教室。我听着各地的口音，瞧着各种款式的络腮胡子、长头发，尤其是那股年轻劲儿，觉得又好玩又亲切。长年任教的老师一届届见得多，我自从毕业后在油画系一画室任课一年，至今有十六年不曾进过课堂：情形同当年大不一样了。

该怎样形容六周间的印象呢？

满教室的画布十之有九尺寸巨大，既显示同学们的经济能力，更表明扩张的雄心，然而也凸显了课堂里想象空间的拥挤、并透露出大伙儿心底里的茫然——写实，大致还是训练的基

调。但写实绘画曾经作为单元文化的那片背景似乎神态疲乏，不复具有过去的凝聚力了。作为一种方向不明的坚持，一项难以自我确认的美学立场，写实退居为指定的课堂作业，在缺乏氛围和价值观的状态中还在被画着、传授着，但不容易感受到自发的热情，内在的精神性，尤其是活泼的生命力。同学们对此显然有所意识，谁都比我们那代人更自觉地从中追寻各自的暧昧的风格，努力从课堂写实的栅栏中探出头来。

表现主义（包括立体主义）早以成为画圈子里相互传染的风习，班上好几位同学在大画布上狠巴巴地“表现”着，换在二十年前恐怕得归入在野画会的力作，足够惊世骇俗。作为对写实绘画的摆脱和自我振作，又作为不逸出具象画范围的妥协，奇异的是，当初欧洲表现主义绘画的精要——激进、叛逆、疯狂，在这儿幻化为折衷的，轻音乐般的性格：既非传统音乐，又不是摇滚，同学们画得相当率性、悦目，有才华，有快感，但是诸般“表现”手段不免流于“表面化”，怎样才能走得更深、更远？

青春的活力总能部分地代替艺术活力，能够进入中央美院本身或许就是一种活力，若是经过清理挑选，这份活力在画布上相当可观，端看同学们能否善用智慧。此外大家的依凭在哪里？我注意到以上两类画风显得蓬勃而生涩：在课堂和社会上，上一代权威的活的影响已经退出历史，同学们的追求与其说是自由的，不如说是任性、被动的——缺乏参照，源流不明，呈现平面的状态，看不清纵向和延伸性，失去了超越的对象。虽然相当自主、即兴、随意，然而代价是进退失据。在我学画的年代，单一写实的权威阵容齐整，即便在文革期间，依然构成几代人彼此引领牵动的整体势力。现在也有现在的权威吧，我的印象是，当今发生影

响的人物更像是明星。明星所能带动和带走的，往往是变幻无常的时尚。

美术界另几类时尚——追求细节逼真的“功夫派”写实、政治波普、观念艺术，目下在班里还没有迹象。三十六位同学虽然年龄、背景、资历差异甚大，但各人的选择大致是温和的、中性的，虽然样式的差异不小，思路的差异却不大。这或许就是大家从各地带来的美术现状，也带来了对现状的不满足，同学们暂时是一群处于国内画坛边缘的人物：既是个别的，又可能是美术界的缩影；既具有种种可塑性，又不易预见到清晰的去向。

短短六周，我不可能使大家的课堂作业忽然好起来（美院资深的教员会比我强得多）。大家的迷茫不安看来并非仅只由于教与学的困境——美院的长辈、同辈以至年轻一辈教师都向我谈及这些普遍的困境。社会变了，价值观变了。每个人都皱着眉头面临何以自处的问题。各种名目的全国美展、专题奖项虽然仍是圈子里的名利场和光荣榜，但不再是唯一的选择。各种拍卖会的讯息，域外画商的私下交易，毕业后是当“盲流”还是官方画家，这两种出路、身份的诱惑和代价，以及今后的种种生存现实，构成同学们具体而微的日常思路。在这个据说被称为“美术界黄埔军校”的研修班，在充满油彩气味的教室里，我回想自己的知青生涯和学生时代，发现如今当一名艺术家虽然比我们这代人轻松、自在，但也更难为、更复杂。

临别聚会，酒酣耳热，我有幸听到好些诚实的自白：

——为什么要来上学？因为我在原先的单位看到了头；来到班上，至少不知道后半生将会怎样。

——到我的岁数，大家劝我不能再死抠写实功夫了，来不及

了！毕业时我得尽快转到表现风格，我到底应该怎么办？

——这是第十届研修班，又赶上世纪末，千载难逢啊！我们必须拿出最好的成绩！

——我已经错过了70年代、80年代，这是最后一博！要是成功了，我就是90年代的艺术家！

——不！这个时代不可能出现震撼人心的作品，谁都不可能怎么样！我早看清楚了，你相信吗？绝望！绝对的绝望！

——不知道，我不知道。我非常非常地悲哀，我悲哀很久啦！

——他们都说错了。现在大家就知道玩儿，中间休息十分钟还要去打乒乓。陈老师，要我说，我们都很困惑，但并不真的很痛苦。这代人没有你们能吃苦了！

大家说的都是真话。我想，“绝望”和“希望”都是一股子熬下去的力量，一如“能吃苦”和“就知道玩儿”都是青春与生命的力量。今天，我们每个人都获得了二十年前没法想象的自主，每个人都面对种种若有若无的选择——我的问题是：我们比过去更为自在、自由吗？我们对自己更自信、更自尊吗？大家是否还记得当初为什么要来画画？在如今的处境中还能辨认出自己，找到使自己安然的位置吗？

请同学们原谅：我难以在这里指名夸奖或批评某位同学，我只能说，我对好多位同学的秉赋有所期待。六周相处使我发现自己没有绝招可供私授，除了相处的诚意。课堂是艺术生活中的一瞬，长途跋涉要的是踏踏实实的信心和耐力，再加上来自同行的一点点理解与陪伴：我能做的实在简单不过，就是坐下来陪伴了大家这一小段时光。

有一回，江苏的亚明老先生看着艺术学院一批应届毕业生说道："啊，又是一笼馒头出炉了！"当时我身为无业知青，真想也能是混在其中的一个馒头。现在，我瞧着班上三十六位同学，好像看得见个个头顶上的蒸腾热气。我祝愿大家早日发财，统统得奖，称心如意混下去。希望十年二十年以后，大家还在画画，还像今天一样喜欢画画。

1999年元月

注：应中央美院油画系助教研修班主任苏高礼老师约稿。

金陵怀旧记

（江苏画刊）

近年回上海，我总会绕到旧居所在的弄堂梦游似地走一圈。老家易主了，阳台上的盆栽、屋檐下的竹竿，都还是老样子，历历在目、历历可指，总算有旧可怀。伤感主义并非仅指心头的思绪，怀旧离不开“物质”：去年，整条弄堂的石库门房子终于拆净，一片平荡荡瓦砾，断墙残垣半截不留，同任何将要动土的新工地没有两样。我茫然呆看，竟是品不出感伤的滋味。

南京中山码头一带也是我想去探访的地点。二十三年前插队江浦，即每在那里摆渡过江到浦口，记得船舷的大铁板一放下，我就与乘客蜂拥奔跑抢搭开往县城的班车。如今走江浦取道长江大桥最快，我愿依循老路线。昔年的渡头可别也拆了呀，不拆，我的怀旧之旅即可节节如愿了。

自己的旧作不会“拆迁”，只是懒得翻寻或干脆忘记：忘了散在哪里，甚至忘了画过哪些画。

今年岁阑，我在香港办展完毕转来沪宁探亲，顺便带回七八幅近作。金陵画友早已约定在湖南路“品阁艺术馆”为这些画作一小型观摩，为期四天。几位睽违二十年的江浦故旧特意寻过来，同我在品阁馆小走廊窄路相逢，彼此一怔，接着是手握臂抱，

慨叹、欷歔，大有怀旧的快感。是的，怀旧真是痛快，谈笑间，说起好几件自己早已忘却的傻事，虽然可笑，在我却像是意外的礼物。

更想不到临别南京那天居然邂逅了自己的旧作。

是在湖南路左近，我的岳家，也将拆迁了。在周围楼群先期拆毁所遗散的瓦砾堆中，老房子孤零零等着。离宁前夜，瓦砾堆边民工斗殴打死一位乡下小伙子，我闻声出去看过现场血迹，回寓后继续整理行装，在楼道角落发现两具捆扎封尘的画夹，解开一看，倾落出一大叠江浦农村的速写、报考美院的油画，还有西藏组画的草图。

中夜灯下，独对旧作，不知作何感想。这是我画的么?是我画的，我却完全忘了它们，一见之下，又复熟悉得仿佛从来不曾忘记。故人的相貌变老了，离散的孩子会长成不复能够辨认的模样，旧作却是一味忠实，忠实得近于固执、呆板，纸张是憔悴了，画意则一笔都不肯改。那是记忆中被丢失的自己，是自己，因而遗忘。有谁多年不照镜子吗，忽儿撞见——自己的模样，自己没法子描述的。

另有两幅留在南京的油画，我倒记得的，因为是“创作”，因为被江苏美术馆收藏：一幅叫作《给毛主席写信》，一幅叫作《进军西藏》。它们想必还是老样子，是我变了。我用变了的眼光再去看，会是怎样呢?

怀旧也有不好意思的时候。单是为这教条的画题我就害臊，以至几次回宁都没去寻访这两幅画。今次机会来了：在小型观摩的末一日上午，承蒙美术馆诸位师长惠临展室，说起往事来，当

即约我过去看看。下午四点进到美术馆，上得三楼办公室，那两幅画果然早已取出，端靠在南北墙面——我又一头撞在自己手造的旧镜子上了。

还是不知作何感想。但此刻我愿坐下来写出这两幅画的原委。并不因为它们没有发表过，藉此张扬，而是与我的同行、同辈对那个时代作一番小小的回顾。那个时代的一大部分“物质”早已渐次拆毁了，那个时代的记忆总还在吧。记忆的过去时、现在时从来诡谲莫辨，要辨，也得求助实实在在的“物质”，我的这两幅画尺寸不小呢。

谈论旧作终归难为情的，这是私事。以不断的新作唤醒大时代的记忆才是了不起。有人问德国当代画家安瑟·基弗何以对纳粹时代充满怀旧之感，他的回答真好，他说：

“我不是怀旧，我是要记得。”

且看我记得什么——算起来，基弗在纳粹初起时尚未出生，他所背负的是上一代的记忆；在我追述的文革旧事中，我已经二十岁出头，是个资深的插队青年了。

是在76年初，周恩来逝世，邓小平主政艰难。在他的系列新政中，有一项措施即着手解决百万知识青年回城就业的问题。大规模调离执行在即，清明节“天安门运动”爆发，邓小平被罢免。各地报纸出现一篇社论《扎根还是拔根？》，语气坚贞而凶悍，今日青年听不懂的——为了未来的语言学、考古学，“文革”语言真该单出一本填满备注的词典——那意思是说，百万知青愿意永远当农民（扎根），回城是理想主义运动的背叛（拔根），而这社论作者的户口，一定不在农村里。

其时，我已结束江西赣南的五年插队，经众人帮忙流窜到江浦落户将近一年。早春，我蹲在村办的骨灰盒厂为木盒周边画图画，眼看"拔根"无期，忧心忡忡，每同老木匠吃中饭时就碗咸菜喝闷酒。4月，全国各省级美术馆准备举办应时展览"坚决反击"邓小平"资产阶级反动路线"，各地市、县文艺机构也就赶紧张罗作品，我自然是县乡境内听候调遣的御用"人才"，江浦县从属南京市——这就是油画《给毛主席写信》的来由。

今日我们的某一风格、题材不免逢迎屈就画商与市场。那时，党的宣传机器连同千万个文艺零件一启就动，一动就灵，创作格式早就备齐用熟，所谓"创作主题"只是作者的填充游戏：我的"构思"并非尊旨奉命，好像从哪里听说有知青集体给毛主席写信决意"扎根"的美谈吧，于是趁势借题——意识形态紧箍咒长期箍紧的神效，是全体草民能言善语应对如流，当然包括早熟的知青。为了有朝一日"拔根"而去，他们懂得表明心迹"永远扎根"，那是韬略还是"阳谋"？是真心还是作态？中国人的言行向来难分真假，文革一代的言行则无所谓假无所谓真——我也一样，我又岂能两样。

画款归县文化馆报销，我踌躇满志出差南京，买到画布扛在肩上从山西路搭车去中山码头。乡村户口的贱民而能调到县城画油画，美差！描绘子虚乌有的效忠场面而能实现我对苏联油画方笔触、大色块的无限向往，更是我辈当年至高的美学！毛主席你在哪里？您的孩子们给您写信而且描绘他们怎样给您写信。激情、滥情，青年人还能有别的什么情？一半胡编捏造，一半凿凿有据，旧军装、破球鞋，江北的红头巾、绿头巾，还有姑娘的腰身、小伙子的脸，在我年轻时看来就是画上的样子，那时哪里知道这就

叫做"性感"。记得送去南京时春光大好,裸体的大画布横放在裸露的拖拉机后车板上,一路颠簸开向长江大桥。展事如何,早忘记了,只记得根本没去看展览。那年5月间,后来变成我妻子的南艺毕业生黄素宁远赴拉萨。8月,黄同志以西藏自治区文化局名义回到南京借调老师陈德羲、同学王孟奇和江浦农民陈丹青进藏协助"边远地区"的革命创作。那是我第一次坐飞机!

华东平原的江浦县缩成遥远的斑点。金秋时节,我发现自己已经在拉萨街头蹒跚,羊膻气、酥油味、宽袍大袖、头骨强健的藏民,同我的俄罗斯油画视觉妄想终于相交错,苏里柯夫、德卡切夫,厚重、粗犷、史诗、悲剧、群像与场面——我该怎样硬套?怎样生搬?

9月9日哀乐传来,毛主席没有了,人民啼哭。我于是画了许多啼哭的脸,题为《泪水洒满丰收田》。

事情接二连三。10月,四人帮被捕,华国锋上台,文革收束。翌年,邓小平复出。76年初春画成的《给毛主席写信》实属末一批文革准教条创作,秋后即不当令。现在我才忽而想到那一年我的两幅油画创作都与毛主席有关,又都没有将毛主席画出来——倒是我的画笔就此同西藏发生长久的瓜葛。

77年,北京举办建军五十周年全国美展。其时我已被所在石桥公社调离村办骨灰盒厂,官拜公社文化站站长从事乡村宣传工作(此生唯一的官阶,虽无薪资更无下属也足炫耀)。不久又荣任江浦县文化馆见习美工(官衔解除,身份提高,每月得领二十四块钱),在乡县大小土墙上贴贴画画。我的活计是从华主席巨幅肖像到乡村计划生育之类宣传挂图,那是我文革十年摸熟

的老行当。上一年干过大创作之后,我欲罢不能手痒难熬。但几番向省军史画油画创作组的曲折要求均无回音。二十多年前,没有官方调令不能擅离农村,不能报销油画经费,就算画成了,也不具呈送市省以至上达北京全国美展的官方名分。

黄同志,时任西藏美协小官员(日后做了我的孩子的娘)再次以西藏"组织"的名义委我以画油画的名义,画一幅题目现成的军史画"进军西藏"。

油画权威的门禁是对的,换在今日文艺人事的格局中,这门禁可能更对:我拿不出学历,更亮不出某级画师、某院教授头衔的名片——没关系,我有青春。我的最高理想只盼从农村脱离一时而能画油画,我的功名之心只因年少气盛,而年少气盛只因年少就是无价的本钱。脚蹬塑料拖鞋穿件破衬衫,我不记得怎样溜到南京两周,只记得画布是从布店买来的五块下等棉布,请路边裁缝铺缝制连接。更有两位青春大好的朋友先后献出斗室和客厅供我涂画,其中一家在鼓楼北端荷叶巷深处,多好的名字!拆了,92年我寻过去凭吊,在瓦砾堆旁撒了一泡尿,默默抽了两颗烟。

画完了。消息传出去,我忽而被通知这幅画属于江苏省的送展作品。好啊,属于哪里都一样。记得送到新街口市文化馆当天,有位中年油画家前辈将我叫到墙根旁,说了一番语重心长的话:

"为什么把调子画得这么灰?为什么把我们的战士画得这么艰苦?我有责任告诉你:画军史画是个严肃的创作思想、创作态度问题。你还年轻,小陈,你好好想一想。"

没说错,我关心的是"灰调子",不是"我们的战士"。我看着他疲倦而诚恳的眼神,心里发慌。

选上了。选上的意思就是众人的表情忽然改变，握手，拍肩膀，拍得很重，几十年老朋友似的。一位美术馆老领导招手笑道："那么小陈，给省里的美展同样画一幅吧，来来来，我给你开条子领画布去！"那块整张的画布，就是这回我见到的第二幅《进军西藏》。当时为了应急，破例让我在美术馆三楼摊开工具，赤膊画了七天。

再下一年，我的身分又降一级，到北京做学生去了。后来的毕业创作《西藏组画》的尺寸也小下去好几倍，那是78年春我在上海看了《法国乡村画展》的缘故：我移情别恋，在法国人库尔贝与柯罗的小画幅里中了邪了。

原先的那幅《进军西藏》在哪儿呢？《泪水撒满丰收田》，则在我二次进藏时获准从仓库里翻出来，卷回南京塞在床底下，就此忘记。十四年后忽而想起，只因老知青又开始画人头拥挤的大创作。我将它取来纽约——画布已经老脆，周边经年剥落的颜料扑簌簌掉下：十几位藏人竟还站在青稞田继续痛哭，就像那群知青躲在江苏美术馆仓库里忙着给毛主席写信而至今还没写完

"去他的神话与历史画！我从不画我没有见过的事物"，这是库尔贝著名的"现实主义"箴言。文艺复兴和巴洛克画家确乎从未见过耶稣钉刑和圣母圣婴。那么该怎样向"现实主义"太师爷库尔贝同志汇报并解释后来的"社会主义现实主义"？在苏联和中国，"现实主义"画家心目中都供着他的大牌位。

真的，我没见过男女知青给毛主席写信，更别提见过解放军在西藏负重行军。藏民哭成一团我倒是现场目击，但在指定的追悼会场上，不在青稞麦田。去年，纽约哥根海姆现代美术馆的中

国当代油画展收入了这幅画，一篇评论文章认定藏人不可能为毛泽东去世而哭泣：这位右倾的美国记者同我一样，是在发挥他对未曾眼见的事物的想象力。

我的问题是，在文革化作云烟往事之后，我的旧作与那时所有的“革命作品”假如还被看见，我们是在看其中的所谓“社会主义”还是所谓“现实主义”？不论这二者是神话还是历史，在画布上都已凝结为可供“亲眼看见”的物质，我们怎样向眼睛交代？

接着就是“扎根”与“拔根”的问题。如今，20世纪艺术早已拔除了现实主义在绘画上的根，那已经是一个个别而陈腐的美术史话题。另一个普遍而陈腐的话题是：离开祖国的人也就失去了自己的根。真是这样吗？经历了那个“扎根”、“拔根”的时代，“根”，总像是一个政治字眼，带着那位劝我“好好想想”的中年前辈诚恳到近乎威胁的表情。是的，我早已离开江浦、北京，以至离开了中国，远在纽约落户扎根——什么是根？一位与我同在纽约的师尊写过一首诗，题目是《带根的流浪人》。根在哪里？另一位前苏联诗人写道：“在俄国，俄国失去了俄国。”

中国怎样呢？我只看见老家拆了，一片瓦砾。不消说，在当今中国无数的瓦砾堆上将起造无数崭新的大厦，就像当年百万知青“扎根、拔根”的切身命运，早已为今日国人出国还是回国的终生大算所取代。毛主席啊您在哪里？要是我们心里还有话说，应该给谁写信？

那两幅旧作保存得相当完好，真谢谢江苏美术馆，这是收藏的功德。收藏的功德是为了“记得”还是“怀旧”？二者究竟有何区别？基弗同志固然说得恳切之极，我却无端听出隐约的狡辩，

而这几分狡辩听来也极为恳切，这或许就是语言的功德。为了使本文题目在字面上更显得陈旧些，我特意将南京地名写成“金陵”。

对了！还有数字上的记忆：就在我上学前夕，意外得到省美术馆的书面通知，说是两幅画被收藏了，“稿酬”一百二十元整。这还得了么！那是我在中国一次性挣到的最大一笔钱（也是我在国中被收藏的作品中唯一获得的稿酬），出馆后我数了好几遍，每遍都数乱了。在1978年，这笔数目足够使我以超过自行车的速度在新街口连奔带跑。

我仍然常会被人拉到一边倾听语重心长的规劝，内容总算换了：“还是回来吧！中国毕竟是你的根！”是啊，这两幅画也该算是我自己的小小的“根”，我需要它怀我的旧，此外谁感兴趣？所以临了还有一件事要向美术馆开口：我能把这两幅画买回来归我自己吗？当然，依据现在的币值，价钱可以商量。

好了，写完了。那天下午，我的感触真不好意思说。什么感触呢？好在说出来也只是自己不好意思：眼看二十多年前这两幅默然不语的旧作，我心里竟是对自己往日青春的温柔的妒嫉。

1999年元月

女眷与同行
——序张小溪首次个展

张小溪画画，据说时常会从摆妥的静物中抓起一枚苹果，凑近眼前仔细端详，非要将果子的斑痕、凹凸、梗叶一五一十画齐全，这才罢休。什么“整体观察”，什么“主次关系”，全不在话下。“我不会画画，只是喜欢，好玩儿，您给提提意见！”张小溪说道，就像所有业余爱好者面对所谓职业画家时来这么一段又开心又诚心的开场白。

现在请诸位给这些美丽精致的小画“提提意见”看：

这不是被称作“素人画”、“天真派”的“朴素绘画”，因为画中没有憨傻的形变和奇想，件件都是据实写生；但也不是学院科班的套路，那类过目即忘的课堂习作我们见得还少吗；说她是业余油画票友，则小溪不但自有一套组织构图、收拾局面的办法，而且画作不断，每幅画费时旬月认认真真；说她专业，她的“正职”是壁画系教师曹力的媳妇，一位准家庭主妇，“孩子他妈”。我们除了善意地笑笑，夸几句，心里会对这些画当真在乎、仔细瞧瞧、好好想想吗？

张小溪画中的一切都是用心“描”出来的，不合于科班传授的笔法、技法、章法（其实巴洛克绘画之前，欧洲细密画技巧就是

一个"描"字)。她的用色和明暗关系全然出于直观,谈不上我们口口声声的对比、冷暖、调子(然而在这套学院"话语系统"出笼之前,人类从来就凭着质朴的直观画画)。她懂得构图与空间吗?那幅《中国瓷器与阿拉伯腰刀》将四个物件等距离平行排列,各系学生可有这么摆作业的规矩?我故意问张小溪见没见过17世纪西班牙画家苏巴郎的同一构图,果然,她茫然发问:谁是苏巴朗?

平心而论,唱青衣出身的张小溪假若不是画家的妻,天长日久看丈夫画油画(是"看",不是"学"),她的"无为而画"、"无师自通"便无从说起。不过她"无为"者何?又"通"往何处?说是"天性"、"慧心"、"自得其乐",这用词先已概念,但我们可了解这些词的真意?当我初见《丈夫提名展》画册时,我在每一位太太的画中都见到充盈活泼各呈其态的天性与慧心。她们似乎都被一种既优越又安抚的性质安排成"画家丈夫"的陪衬、副本、影子,而且个个恬然自适、自甘、自得。据称这项画展普获赞美,"丈夫"们笑逐颜开:大家是在赞美太太还是赞美艺术?"提提意见吧!"太太们说(或丈夫代妻子说)。可我却看出丈夫们诸多不如贤内助的地方——点点滴滴,说来话长。所幸他们全是我的同学、朋辈,此处不怕得罪,而他们的毛病我也正有。总之,从诸位太太的画中——虽然既不艰深复杂更非名作,我倒是读到她们对丈夫们那套画法的无声的意见:请暂且忘记教条,抛开概念吧!

当然,太太们可没有这层意思。

但作品自己会说话。适值京城美术馆百年女画家大展开幕。注意到民国女子邱堤的小画么?她也有一位"画家丈夫",即庞薰琹先生。这项大展画作众多,论品质的纯粹,我以为要算是

庞太太。她当年专修西画，懂得什么是构局笔法色彩调子，可贵她身为早期油画家而能始终葆蓄淳良的天性与女子的慧心；可喜她活在中国油画尚未被种种教条概念管辖笼罩的发萌时期；可惜她于世纪末被身后“提名”之时，难免不当时令了。目下的“时令”是什么？譬如，一位随我参观的女同学诚心而困惑地问道：您觉得她有技巧吗？

曹家太太张小溪的画有没有技巧？若作画理来谈，我没有言辞。南京一位女书画家曾经说：“女人画画，好比姑娘做女红。”这是比喻，也是大实话，不曾亲手孜孜一针针地做过，说不出来的。只是如今的姑娘，准确地说，如今越来越多的专业女画家不必做，也不会做女红了；具体地说，假如张小溪同志科班出身硕士学历，她将画出怎样的图画？

近年我也很画了一阵子静物画，这才知道要画得它明白、雅致，看上去兴致勃勃，真谈何容易。小溪有心无心做到了，真可比村姑含笑献出私藏的女红给人看。我做不来女红，但小溪很会画油画。我可没把张小溪看作闲来画画的女眷——她是一位同行。可她将自己的小小的个展题名为“抛砖引玉”，落了“同行”圈的话语俗套，我不喜这展题——即便不是丈夫教她的——因为远不如她的画作好。

1998年3月写在北京

注：张小溪，贵州人，自习绘画，中央美术学院壁画系付教授曹力的眷属。

素描与同情
——序谢宏军《乡村诊所》

去年春天,谢宏军从苏北平原来到北京,取出一大叠脏兮兮的铅笔素描给我看,画的全是他老家的乡亲。才看几张,我就立刻拿到我适在代课的进修班和三十多位各地同学一起看。这批朴素的写生同今天市面上争奇斗俏的画作全不相干,和教室里的人体作业搁在一块儿也好生触目。看着纸面上一张张农民的苦脸,大家喃喃说好,放下了又拿起来,一片静默。

我猜出这静默的意思:久违了!还竟有人在描写农民?我们又在绘画上见到了人的卑微,卑微的人。

谢宏军,80年代末毕业于南京艺术学院美术系,曾受到老师丁方初期画风的影响,简括夸张,然而不及他的老师。日后盲流北京,和不少同代画家一样,一度迷失于含混的风格主义。到了而立之年,无职无业,他回返老家淮安县,终年在田野里写生,以绘画的情热与苏北的寒风相周旋——当年米勒也曾迷失在巴黎,有一天,他在画店窗口看见自己画的裸体画,醒悟到那不是他要做的事情,米勒流下泪来,发誓回老家走他自己的路。

不过结庐耕种兼为艺术家其实是古人的福分,淮安可不是米勒的巴比松。宏军得以在故乡继续抽烟画画,是幸有贤妻与岳

父的仗义，然而前景如雾。走在这样的生路上，愁闷失意的画家自然而不自然地自比凡高，挤出浓厚的颜料在画布上肆意涂抹，被大自然的暑往寒来与他自己的命运感动了。可是苏北平原再像凡高倘佯的阿尔，毕竟不是阿尔；淮安的乡亲和凡高笔下的农民一样善良辛苦，也到底不是荷兰人、法国人。谢宏军返乡后的大量油画只能聊作凡高式的自我注解，到底不能及于凡高。

他苦恼了，为生计窘迫，也为艺术的困境。

人的救赎，艺术的转机，往往是苦恼逼出来的。孟德斯鸠有言："人只有在痛苦之中才更像个人。"——在谢宏军岳父家居兼诊所的候诊室里，长年坐满了苦候就医的病患，他们枯坐着，或倒卧着，呻吟辗侧，皆尽呈现了"人"的苦相。平日里谢宏军的心思是去田野作凡高式的风景写生，现在，这些形同蒿莱的生命忽然打开了他的画眼。他开始用铅笔写生，一发不可收拾，憬悟到那才是真正属于他自己的题旨。在这批活生生直见性命的素描中，他总算忘记了大师；而本乡本土的草民反而引领着他的画笔，与米勒和凡高的真精神不期然相会合了。

凡高尊崇米勒，米勒与他画中的人物不隔，他自己就是农民；凡高与太阳、泥土和向日葵不隔，只当那就是他自己。当淮安子弟谢宏军执迷于凡高时，再怎样心诚意正，总不免与偶像的画路难以相通，彼此有隔。现在他以初学般的虔敬之心，一五一十描写淮安乡亲哀戚的眼神和满面皱纹。当他的感应全然交付给他所描绘的对象，对象遂以无保留的生命细节报答他的纸笔。在我看来，这批素描的最可宝贵的品质，乃因作者的同情。

"同情"，通常解作"将心比心"，是指对于他人的怜悯；在艺术中，就高的意义而言，则"同情"的真意是作者并不自视为"他

者”，将自己与描绘的对象隔开。我怜悯穷苦人，当年在苏北落户的愁闷岁月中也画过当地的村民，可是与谢宏军比较，我与乡民毕竟总有一层隔，日后我画藏人更属于远来的“他者”。宏军的这些素描是画到哪里都能自然而然多一分质朴，多一分真切，仅止这一分，我就越不过去，即便心诚意正，终究不及他——他与画中人同根同在，彼此间自有无可替代的天然的渊源，他为病患撰写的文字肖像其实就是他的家常自传。一句话，他根本就是画里的人。

这一组肖像系列超越了写生习作，刻骨铭心，本身即已是完满的题旨。谢宏军不是才子型的画家，也因此我格外地羡慕他落笔的拙朴淳厚。这份朴厚，在我记忆中惟见于王式廓先生的陕西农民写生，而人物的情境尤带出柯罗惠支笔下的况味：悲苦、绝望，望之心酸——然而柯罗惠支与王式廓如今都是不合时宜的名字，都被忘却了。关爱受难的人，站在弱者一边，原是左翼文化所推崇鼓吹的美学，意思并没有错的。错是错在日后为教条弄得面目全非、真义失尽，以至我们皆因教条的遗患而一并疏远了艺术的这一面可贵的性情。今天的许多人物画不见其“人”而触目是想入非非的风格，在这空洞的“风格”背后，其实又不过是想入非非的功利之心。

与时尚格格不入，又不懂得权变而趋世，无名画家谢宏军从艺术学生到盲流画家，从京城到淮安故园，从大师的经典画面到凄苦的候诊室，他一节节退回自己的原本，在“痛苦之中更像个人”。病患就医但求讨还康健、苟全性命，谢宏军的病患者肖像是为了寻回艺术的自信并藉以扶正人的自尊。在倡导描绘农民的时代，农民被艺术家化了妆，变成政治教条的脸谱；当新时代与

艺术家们草草忘记了农民,农民子弟谢宏军这批质朴的素描,给我们看见了怎样才叫做是真的在画农民。

重要的不是画不画"农民",谢宏军并不是一位所谓"农民画家"。他所向往追慕的是米勒与凡高那样的画品,可是远不及巴比松或印象派画家们幸运,生不逢地,生不逢时,他兀自走在一条早已荒芜乏人问津的正路上。我不相信谢宏军能够凭他这些土气的小画而出名,我也不太相信画中草芥般萎谢的乡下病人会使画商洞见投资的效益。这些画起于苦痛,表达苦痛,本不为取悦于谁,也不为去争那茫茫无信的艺术"公道",现在山东画报社却来刊印他的素描集,倒是难得,可见世面上还未失去寻常的"人心"。

1999年5月写在纽约

注:谢宏军,淮安人,南京艺术学院美术系毕业,现为淮安当地中专美术教员。

图像的传奇
——读徐累系列画作

徐累的画在他周围不知能否获得常识的回应。几年前在南京邂逅他画的那匹纸上白马，我就被引见了一位游荡在中国式"纯绘画"之外的浪子。他的思路与欧洲质疑"纯绘画"的人物（例如杜尚、席里柯，尤其是马格丽特）是否有所接洽，我也不确知，因为不好意思问他。他给我的礼物是当时新出的文学译本：普鲁斯特、博尔赫斯、昆德拉。与他相对，可以不涉绘画术语而纵意谈论绘画。

他的心思常在画外。在"国画"的表象背后，徐累分明于当代知识环境颇为熟悉，不然，他对唯物论美学遗患（积重难返）的"免疫力"，自觉远离反映论（"表现生活"）模式的创作意识，就无从谈起了。活该！不用他说，我就知道这些玩意儿不易得识——我也一知半解。我愿认真阅读，藉以窥探"纯绘画"不认识的领域。我常忘了他是"画家"，可是每见他的画，却实在画得好，那作者，似乎并不是徐累。

这组纸本作品娴雅僻静，若有所思。那些诡谲的图像初看之下可能会引起轻微的尴尬，随即漠然：其中的"意义"既然一时难以辨读，观者也就懒得寻思。白马站在水中央，鹦鹉停在明椅上，

被帏幔遮掩透露的角角落落象是有位佳人适才离去，自会令人勾引出"梦幻"、"虚无"、"感时伤逝"等等形容词，只是画中那些**公然的暗示**也就被过于抒情的解读轻率打发了。

不过，画中若有暗示，恐怕即指向"暗示"自身。

假如我们略微留心过马格丽特的画，这位比利时人的不少**命题**——且不管那是些什么命题，经已含括在徐累画中。不过马格丽特本人恐怕也得费心解读——他将难以辨认他的命题在今天、在另一种绘画传统中以怎样的方式**蔓延滋长**。

马格丽特的大部分意象是组构命题的符号：着火的喇叭，带有脚趾的鞋、单瓣的叶子里藏着一整棵树、石膏像流出血来，总之，**匪夷所思**。

徐累不是这么玩法。他精心描绘的形象都是"**合理**"的，可作"符号"解，但并非杜撰，毫不"怪异"，其性质是图像的"**现成品**"，惟当这些"**现成图像**"各自安放在异样的环境中，彼此成为另一现成图像的**现成道具**，这才开始扮演暧昧的角色：明椅不再是家具，礼帽顶在鹿角上，鸟儿站在笼外，马儿却安详地站在笼子里，而那位作势读书的男子，则分明是作者要他坐在那里，在另一相似的局面，他又失踪了。

马格丽特是要将原本"可信"的形象一件件来弄得它可疑，他的画面往往既是谜面又是谜底；徐累那些"可信"的形象却使画面**自行可疑**——他没有给我们猜"谜"的意思，只是将画面布置成"谜"的**样子**。在访谈中他曾"招供"道：水面代表时间的侵蚀，读书人的二郎腿是对环境的"无力的抗拒"，青花马则可与纹身联想，具有"堕落之美"。

他是在运用隐喻。超现实主义绘画也用隐喻，前提是**篡改**形

象，以便重新解读视觉经验的“**表象现实**”；徐累只是**调换**形象的关系和处境，为的是窥探视觉经验的“**心理现实**”：那匹青花马不也可以解作“时间”（白马过隙）的隐喻么？现在徐累用画笔制服白马，让它别跑，站住，给我们好好瞧仔细了，他又从瓷面揭离了青花，裹在马背上（真是好主意），而“时间”的隐喻则转嫁给“水面”了。

这就是徐累的“谜”的“样子”。不必猜。即便将他的前述“招供”比作“钥匙”，我们也未必用得上，他的画面其实并没上锁——那儿根本没有“锁”。

席里柯和马格丽特那代人拆卸视觉骗局的苦心和哲学情结，是在同一个庞大的美学传统对话，在在透露着追问者的所谓“焦虑”感。他们辞锋冷僻，也是出入于高度“紧张”的另一番智力状态，出于纯然西方的、现代主义的文化性格。

徐累的画蕴藉斯文，几分慵懒气。借用彼得鲁齐描述一位中国演员的形容词，他的画境颇显得“高贵而**消极**”，此所以超现实主义长于宣言、论辩的作风更与他无关。在他这儿，超现实理念至多作为一组“**现成**”的“**游戏规则**”：他调遣符号，并不一定确有“所指”，他布置悬疑，只为渲染悬疑的气氛。自然，他善于玩弄“悖论”，但不像超现实前辈那样用来搅拌命题，而是在**调理**构成命题的诸般**元素**，因他顺手假借游戏规则，也并非对游戏感兴趣——在中国，他没有超现实主义那代人的游戏对手和游戏场，他所“**游戏**”的可能只是“**假借**”本身。

徐累精于假借：他的**造境**出于诗的**修辞**；他的图像“**故事**”调弄**小说**的“误导”或“伏笔”；**意象**的迭宕跳动则像是**散文**片断。他

偏爱采用**舞台布景**式的**人工化空间**，故意画出**老式摄影**那种道具摆设的**呆相**，画中**时间因素**的支配方式类似**电影剪辑**。他对**设计**原理颇有心得，极善落幅、裁剪，他运用的**装饰效果**来路高明，兼蓄水印木版的洁净、日本屏风的端然、波斯插图的繁华。他的**图式来源**更旁及民间绣片、院体工笔画、古版地图、园林景致，这些**图像片段**多为当今"新文人画"采作风格的调料，但在徐累手中是作为**形式取样**；他行使假借的动机和方式均带有**观念的性质**。

在徐累左右逢源的创作筹码中，"绘画"只是**操作**的一环，这倒与超现实主义先师声气相通，看穿了所谓"绘画语言"的**无谓**和**虚妄**，这自然难以为国中目下的绘画风习所认同。其实，在后现代文化中，绘画早已和人文学科所有门类相**通融**，不再划地为牢自设藩篱，这在西方本是**常识**、**常态**，徐累倒在这层意思里可谓是一介货真价实的"**新文人画家**"，可是这称谓偏偏专属"国画家"。然而审察徐累的所谓"国画"，也即行使假借的"主体"，则他在**主体之内**还是在行使"**假借**"的勾当。

这批纸本"国画"的自我设限仅止于**国画工具**，余皆外求**西画规则**：阴阳向背，三度空间，造型排除任何形变夸张，双勾部分(例如帏幔上的工笔图案)在性质上是排除表现意图的临摹。但徐累同所谓"国画创新"和"民族风格"这类空泛的概念了无瓜葛，他的旨趣无所谓"国画"、"西画"，要说醉翁之意，是在画作的"**年龄**"，他要让作品既经画成即有**陈旧隔世**之感。

徐累瞩目的是**老照片**。准确地说，是上一世代**无主无名**的老照片。

为了模拟老照片的“**真实感**”，他须得借助“西画”手段，而宣纸水墨天然的工具性能（渲染、浸润、腐蚀），适可“**做旧**”每一幅画。但这“做旧”效果和老照片的“内容”也了无瓜葛，触动徐累的是所有无主无名的老照片在穿越韶光后自行具备的性格（假如可以称作“**性格**”的话）：是这“性格”——被**公开**的私人性，有情归于**无情**，生命凝结为**无生命**，赋予徐累的画面不属于绘画的**神态**，在那**神态**背后坐着一具**幽灵**，若隐若现，那幽灵就是老照片。

罗兰·巴特尔因丧母之痛，逐一检视母亲的旧照，写成《明室》，穷究摄影的“所思”（noeme）。但在书中，作者仅刊印摄影史经典，母亲的照片一幅也没有发表。

人怎样讳护**身后的隐私**？在古董地摊上，旧时千家万户数代珍藏的“全家福”流落街头，任由路人翻看，丢开，或花钱买去。我们都将无名无姓，归存无主的影像，活像被**放逐**的鬼魂。诚如徐累所说：“死亡”和“虚无”并非指“被埋藏的事物”，而是“正在我们眼下发生”。有谁细味其中的残酷么？这残酷的方式太平淡。

时间的游戏！换言之，我们都在**被时间游戏**。徐累也在游戏（他说：“真实的情感是无法表达的”），惟游戏才能与严肃的主题安然相处——在画上。在画面上画出的“水”停在指定的位置线上，不再会淹没青花马，犹如巴特尔超越追念至亲的痛悼之情，转而以文字追问摄影，这追问遂得以在书中留存不去，他写道：

“我要**发表心灵**，而**不公开隐私**。”

怎样“发**表**”而“不公开”？有如蝴蝶离开了她的蛹，徐累的“**心灵剧场**”一概去除了老照片的家族隐私。在那里，“角色”**身分**

不明,“道具”张冠李戴,它们神不守舍、踟蹰游荡,仿佛误入“舞台”。绝大部分场景“谢绝”人物出场,即使出场,也似乎谨防被人辨认:那位男子就用书本故意遮没了五官,几只再三出现的动物,窈窕乖巧,则涉嫌某人某物的替身。

老照片,泛黄的纸,粘附着化学遗渍,晦气、憔悴。它早已背弃了影像的“内容”(作为隐私),物换星移,转成岁月的替身。自当老照片大量面世,国中即多有画作直取影像内容,刻意模拟旧时的人物,隔代的服饰(作为历史的表象)。徐累利用的却是老照片剔尽“内容”的影像躯壳,因他洞见这躯壳的“无内容”才是老照片的魂灵。现在,老照片总算假徐累的手摆脱影像纠缠,投胎转世,移居宣纸,随即被水墨一道道烘染着,预先补足作品的“年轮”。

如巴特尔所言,所有照片均不具“前瞻性”(protension),徐累的水墨年轮回转逆行,一律指向“过去时”,那些动物、植物也都停在夙昔的光阴里发呆:过去的马,过去的鹦鹉,过去的花枝。

这不像是“历史”,除非取巴特尔给予“历史”的朴素定义,意指我们“尚未出生的年代”。徐累执迷于无名图像,乃因他与一整代人初入人世即被取缔了历史的记忆。

因此也不像是“记忆”。普鲁斯特或曹雪芹式的文字记忆,是对自己青春少艾的历历回顾,巴特尔心存亡母的影像记忆中也处处有他自己在。徐累画出的一切蒙着记忆的假面,但与他本人毫无牵连。倘若90年代种种迟来的回忆录和老照片的“出土”面世,确乎直接、间接导引出他的图像系列,则其中的“过去时态”或可勉强而诗意地称之为“前世的记忆”。

唯物论的"历史主义"者认定**过去的真相**不会失去，本杰明却洞察过去的真相**转瞬即逝**，并**永不再现**，除非我们持续对抗遗忘。凭什么对抗？巴特尔断言摄影的诞生乃参与了人类历史，从此，照片使"往昔与现今一样肯定"。他无条件**相**信每张照片的**指称功能**，痛陈"**此曾在**"(Ca a ete)才是摄影雄辩的本质。

是的，我们不得不相信摄影。但那就是"过去的真相"么？巴特尔仅在一张亡母幼年的照片中意外"核实"了记忆中母亲的容颜，但他随即写道：那照片与母亲其实"一点儿也不像"，只是一位"**不认识的**小女孩。"

有谁认得老照片的主人？老照片更不认得**我们是谁**。巴特尔认为摄影无情乃因照片"并不**追念**往昔"，而是在**证实**"确曾存在"者的同时，证实存在者经已被岁月**一笔勾销**——此即"历史记忆"的启示么？如果是，那么徐累的"画"可能正在图解本杰明的警告："前世"的图像提醒我们的不是"记忆"，而是**遗忘**。

饱经世乱流离，更兼**史料**的反复**涂改**与长期**禁忌**，历史的表述、记忆的愿望、过去的影像一朝衔接相遇，结果是形同陌路，**难以核实**。既然巴特尔在他至亲的照片中也会**俨然迷失**，我们**何以辨识**"过**去**"，确认，并确信那就是"真**相**"？即以"老上海"、"老南京"影集为例，在其中标明街区的照片上，即便按图索骥，我们亦很难在今日沪宁市景中寻获昔年的景观。图像解禁原是为了消除历**史盲点**，填补记忆的**空白**，然而轮到我们手中，老照片与今天的关系，图像同观看者的关系，其实均告**失忆**，近乎**失实**了。

我们，观看者，面对徐累的画，也同画中的"角色"一样，总像是误入他人的私秘空间。在那里，"**主**人"都**不在场**，物件分明**错置**，彼此**错认**，无人纠正，**无须纠正**：它们一律**失去**了失主，犹如

文物古董被**任意布列**，但求出售而不是有待认领。徐累那些莫名其意的“剧情”，语焉不详的“章句”，也根本不是在期待解读，而是无法解读，**无须解读**。

徐累画的是**遗物**。遗物，记忆的**证据**，然而证据一旦失去线索，岂非宣布**记忆的贬值**？而徐累画出的正是**贬值的记忆**——他的画处处流露出**记忆的神色**，连这“神色”也形同无主的“遗物”，无端落入我们的视线，乞求记忆。当我们竭力搜索记忆，却发现无从追究，**无须追究**——那是**不属于我们的记忆**。

摄影的“**确证性**”，巴特尔写道，使每幅照片成为一份“历史”的“出席证明”（仅止作为遗物），而绘画的“**虚构性**”既不必确证“指称对象”，也不必为“时态”负责（仅止作为图像）。似乎为了安抚历史/记忆的“**失忆症**”，缓和绘画/摄影的“**综合症**”，徐累的画笔遂暗中与老照片相勾结而相诘抗——惟在绘画中，他婉转说出了对于观看经验的**将信将疑**。

“摄影以其霸权镇压了其他类型的图像，”巴特尔说：“从此只有一种以摄影为模式的具象绘画，因受迷惑而顺从摄影。”他接着说：“而这顺从方式也令人迷惑。”

徐累的作品成功地“**令人迷惑**”：不单以图像，兼及他的“顺从方式”——写实画家被动模拟照片的表象细节；徐累则主动为绘画**注入**照片的**本质**——这本质在绘画中**必然变质**，因为他**偷换**了绘画与摄影的关系，在不得**不然**的偷换行为中，当代摄影/绘画**相互混淆**的视觉困境，历史/记忆因老照片而**彼此反讽**的心理困境，似乎均告“软化”，彼此“异化”，甚至趋于“合法化”了。

似是而非，**似非而是**。在画家的画眼看来，无上的老照片（**失效的历史证据**）更像是一幅幅“画”（**有效的视觉证据**）：在审视老照片与绘画之间的往返过程中，徐累渐由“辨认”转成“**凝视**”，由“感触”进入“**想象**”，由“冥想”继而“**出神**”。在出神的凝视中，青花图案徐徐出现在马背上，而水面悄悄淹没了马膝——他的目光没有离开过老照片，他“看见”了老照片上看不见的幻象。

这幻象不是梦境。相反，在视觉梦呓般的当代图像中他努力将自己**唤醒**。巴特尔一再梦见母亲，他立刻追问：在梦中，我们是“**看见**”还是“**知道**”？“那梦中的母亲”，他写道：“总不完全是她”；而在徐累的画中，我们分明看见，竟或“认识”她，但根本不记得“她”是“谁”——那是远比梦境更“令人迷惑”的**眼前**幻象。

这幻象也不是超现实主义过时理念的延伸，徐累无意玩弄欧洲人的老把戏揭穿视觉骗局，相反，他做旧宣纸，不为制造赝品，而是认真布置**新的视觉骗局**，转拟复现老照片引发的眼前幻象，藉以通知超现实主义先师：“**超现实**”的境遇**就在现实之中**。

倒是所谓“魔幻现实主义”的书面幻象差可与徐累的画面幻象遥相呼应，但前者的手法是铺张的，重彩的，由可疑的“现实”指向“**魔幻**”；后者的效果洗练简洁，由“魔幻”指向可疑的“**现实**”——同徐累的“国画”美学背景相对应，他的叙述**密码**其实脱胎于**断根已久**的汉文化**神秘主义传统**，这古老的传统从来无所谓“现实”或“超现实”。从他的画境深处，我居然想起魏晋志怪小说和唐宋传奇：在那里，一切被说得煞有介事，哀而不伤，“往生来世”了**无间隔**，“奇谭”与“真实”**了无芥蒂**。

莫非老照片与徐累画作交相揭示的人世**无常**，竟是当今的“**图像传奇**”——“**谁**”是白马？**谁家**的青花？在《搜神记》的大量意

象中，动物、植物也每扮演着性灵叵测的角色。

失传了。引徐累瞩目低徊的总是**失传的事物**。“失传”并非指“失去”，而是“失**效**”。古书、古画即便再版，也无非和老照片一般类同文物，无复构成当今活的文化景观，正像是徐累笔下的呆呆的“遗物”，聊供摆设，无所事事。凭那几件可数的意象，徐累不是在影射我们究竟失去了什么，而是截取失而复得的事物旋即“**归复失去**”的过程，置于无时态的绘画，与“**将要失去、已经失去**”的摄影时态相呼应。

此所以徐累的画境**封闭、幽隧、茫然**。他设在“台前”的形象亦等同背景，**到此为止**；画面的空间是没有出路的，截止的，在一片深蓝中**歙然隐没**。凡图像，皆迎对视线，夺取目光，徐累的图像却仿佛正在当面**淡出、熄灭**，像是电影临近终场，舞台将要收拢幕布，或可比作在显影药水的相反程序中，影像渐次**消殒**。

连他作画的过程也布满“**抑制**”、“**消除**”的用心：若说这批画是他内心视像的自传，其中非私人的符号已足够**抹去**作品的“私人性”，而图像的“游戏性”又**规避**了伤感情调，虽款款用情而能心思**渊静**，近于**无情**。这些纸本作品的智慧也是**内敛**的，**隐匿**的，他的参考架构丰富驳杂，却始终审慎而**谦抑**，机心用过，均以“国画”表象将诸般“假借”的痕迹随手**洗净**。而“国画”的表现力似乎因此被赋予新的（但却“令人迷惑”的）可能性，这“可能性”与“国画传统”关系暧昧，貌合神离、**貌离神合**，好比我们与无主的老照片，**相见而不相识**——那匹沉思的白马显然**不知道**背上长满青花，青花也早**忘了**原先依附的古瓷。

徐累自己知道吗？几番改头换面，讳莫如深，他从老照片那

儿**没收**的斑斑“隐私”又被他**还给了**自己的图像。

青花马，徐累图像系列中一再出现的“**警句**”。它兼蓄单纯的唐马造型和文艺复兴绘画绵密俊秀的笔致，但毫不涉染仿古之嫌，因与所有绘画中的“马”性质殊异，既非马的“肖像”，更与马在人类生活中的角色无关：这是一匹丧失属性的“马”，**魂灵出窍**，仅存皮相，兀自站着，呆板、柔顺，**乖谬**而**优美**。那**来历不明**的青花既经缠绕马背，从此难解难分，俨然**前世因缘**，要来说那青花与马的会合是为装饰或象征，二者又作成何种隐喻云云，都嫌不相宜，亦难觅确当的形容词。总之，已不容别样的诠释附会，它只是它自己，单独成篇，忽然停止了图像“叙述”，譬如古早哲学的传说“白马非马”在汗漫岁月里卸脱了“命题”的羁绊，归结为“**一句话**”——那匹白马站在深兰色的宣纸上，无可置疑，有如**标本**，那根本不是马，而是一则过目不忘的图像的**寓言**。

1999年6月写在纽约

注：徐累，南通人，南京艺术学院毕业，江苏国画院画家。

油画的报偿
——读《杨飞云素描集》

初次参加纽约的古典音乐会，我留心到没有专人出台报幕，观众入席坐定，灯光暗下来，台上就开始表演了——据说，那是为了奏唱聆听的全过程纯净无杂，唯有音乐的乐音。

年前，杨飞云以贯常的谦逊递给我一册他的素描集，其中所有作品仅只标明尺寸、工具、年份，没有题目。他的画旨大抵是眷属或人体，描绘再三，无须注明，或许，他要使自己，也希望使观者不去分神于其它，仅止观览纸面上纯净的素描，素描的纯净。

假如我没猜错，是这样吗？

我的小小的私人"原则"，是不为经已成名的同行作序。杨飞云，国中"名家"，实足自我证明：他不需要"报幕"者。现在我来为他的素描说几句，是因我与飞云同学之谊，识其油画，竟从未领教过他的素描。仿佛养在"深闺"，这批"无名"作品在我看来既是画，又是操行的证明——证明作者在油画与素描之间怎样殷勤维系着恭谨如一的画家的操行。

杨飞云的油画泛取文艺复兴辈细腻的线形轮廓，巴罗克画面的深度空间，与19世纪沙龙作品的典雅效果。他在对象中寻

觅的诸般"绘画性",是为遥相接洽欧洲的大传统,成全他追慕典范的理想,尔后反观眼前的对象。在他的画布上,"古典气息"优先于"写实内容",物象是第二位的。犹如昔时安格尔以拉菲尔的名义下笔,德加又以安格尔的眼光观物,凡慕古的美学,均以生命感屈就风调与品味,揆诸中国美术史,我们亦另有相类似的成例,如董其昌、四王与邓石如辈。

以书法借喻,杨飞云的油画一向是"正楷"的路子,而这批素描却是兼工带写,近于"行书":油画中遵守的线型轮廓改为写意的勾勒,知白守黑,笔意检括,或者,他阶段性回向多层次的建构,以充实和密度塑造形体,填写空间。若以文学借喻,他的油画类似"论文",素描则仿佛"随笔":且看他的眷属,原先在油画布上端坐着,现在在纸面上忽儿斜靠、躺卧,睡着了,从"模特"还原为身边的家人;而油画的蕴藉凝练,在素描中转成质朴无华,纸本与铅笔的自说自话,使杨飞云进入单纯而即兴的"写生"。

但不是风格化的线描(这是目下素描难以收束的邪道),也不是力求快感的速写(往往因之流入风格化套路)。在素描中杨飞云把握的始终是造型的量感、稳定与丰富性。以音乐比拟,他的素描性格是室内乐的,重奏的;以音响比拟,是音质音量的双声以至多声道效果。尤可贵者,在不间断的习练中,他但求循序渐进,从未刻意变形、变法、变化,几度深入浅出,浅出而深入,他的素描造诣委实渐入佳境——粗看,像是院体素描的范本,再看,既非演练"基础",也不是为了"创作",水准虽有些微的差异,但心思端凝,气息连贯,或逞心快意而不卖弄,或琢磨再三,亦无非是出于自我竞技的好状态。总之,这批铅笔画"为素描而素描",自给自足,偶遇"相忘于素描"的好心情,便画出了我也要为

之从旁得意的佳品，是哪几幅呢？未便举例，因为没有标题。

如此，我索性将话题来岔开去，说说素描与油画的关系：国中的素描"话语"至今仍以"绘画的基础"立论，这在口头或文字教材上或许言之成理吧，落到画纸画布上，果真如此么？

"素描"而作为"基础"，是晚近一两百年的学院用词。古时候的素描其实是"粉本"与"笔记"的意思，并不是为了磨练技艺，更绝非磨练技艺的唯一法门。玛萨其奥、菩提且利的所谓"素描"，仅薄施明暗，近似中国画的简笔线描；廷托累托和提香的素描浑朴苍润，却所作甚稀；卡拉瓦乔、委拉士开支根本没有素描传世，后者仅见一幅教皇头像的草稿，虽质朴高华，亦难说是素描的极品——这几位大师，可都是大流派的开山者。

古来兼具油画与素描之功的人物自是多不胜数，而文艺复兴三杰、北欧的丢勒及后来的伦勃朗、卢本斯、蒲桑、安格尔等素描大匠，少年期油画出手即属非凡，不见有素描"功力"预先垫底：他们终生敬事素描，是与油画的同步与同构，并不确证素描的所谓"基础"论。"基础"完备而油画创作付之阙如以至一无可观的画手，历来还见得少么？

说素描是基础，不如称"法度规矩"来得允当平实。油画讲油画的一套规矩，素描亦自有素描的种种法度。一旦循规蹈矩，得法而有度，则油画、素描均可胜任愉快，两皆得意，自会引出新的规矩、造就新的法度，尚能彼此支配通融，触类生变，还看画家的天资性情，并不等于练素描就必定是画油画的纪律、通则，二者至多是均沾绘画的"血缘"，可比是西画品类中的"孪生姐妹"。

再说欧陆古来的种种素描风范，均随绘画大势不同阶段的流变而流变，一如油画本来就没有置之不移的条规。本世纪中国人引入晚近西洋画一套经院教条，恭敬有余，主张以素描发端而后窥探油画的堂奥，诚然用心良苦。而早期一代师尊如徐悲鸿的素描，也确周正文雅，后来者无出其右，到留苏辈传进契氏素描，另起一炉，也留下几代师生勤学苦练的好范本，至今仍是素描教学的主臬。要言之，中国人对于素描的领会把握，起点并不低。

然而单论油画的技术、造诣、品级，却不因一味苦练素描而能顺理成章，还要经几代人累积事功，见效是要比素描慢得多，也难得多了。譬如民国油画，天真风雅，但现在看到底弱一点；五六十年代的油画，气局力度均见扩增，然失之粗率，这原因，可说是素描基础尚欠牢固，而从根本处探究，是油画另有许多难关未经攻破，手上画画的同行心里该是明白的。反之，油画的高度既然有限，好素描也不免滞留在“课堂作业”的水准上下，至多是露几分才气，而如西方素描那样的真境界，出类拔萃的大匠师，终于还是不见到，更兼教条与外力的长期误导、侵扰，要来潜心调理油画与素描的余裕自然是两皆落空。

到了80年代新起一代少壮，自觉回溯欧洲传统，在画布上痛下工夫，总算是在向油画的难度与深度作自我开掘，于是渐有架上油画的几位新锐脱颖而出，杨飞云是为其一。他们的攀缘虽说仍在道途之中，题旨大致圈在肖像与人体，但比诸中国写实油画的历来水平，无疑有所提升，又适逢时代开明，艺术家不必碌碌于宣传应景之道，专心潜修的若干作品已然可资赏鉴典藏，这在同道间已是共识。

这时他们再来研习素描，则下笔的意识就已不同了：不再是课业的累赘，教条的佐证，而是认识到素描内在的生命力、表现力，将之视作油画架旁另一门修养。仍以杨飞云的铅笔画为例：这是一位油画家的素描，而不是事奉油画的技术标本 油画是他的古典梦，是期以安身立命的“作品”；素描则是自我认识，自我调养的“书斋”。只知操练素描反倒是画不出这样的素描，一如要使油画丰富圆熟，再复杂的素描技法也绝对不够用。照直说吧，若论“基础”，我看，在杨飞云那里，画一手过硬的油画，才是换得好素描的不可或缺的真基础！

以杨飞云对画业的恭而敬之，想必认素描为“基础”吧，我没问过他，也且不管他作何思量——这是他的个人修行，甘苦自知。我少年时学画，被告知素描画到哪一步，油画便画到哪一步，道理对是对的，但要待几十年手上的经验攒过来，这才明白素描若是薄弱，还是画布上的本领不够周济，我们且看那油画终于画不下去、画不高明的朋友，手上的素描也就一路萎谢荒芜，并不会有真的长进。目下国中素描普遍寻求旁门左道而流于肤浅空洞的风格化，病根即在此端。

杨飞云近年的素描，反而收起一度潇洒写意的作风，规规矩矩，如学生般烘染调子，塑造块面，尤倾心于铅笔与纸面质地的交融相契，实在是聪明而诚实的。他是在增添“基础”，求取油画的更为厚实么？大概是的，但我看却是出于更其自觉的“为素描而素描”。他以油画的“立场”来听从素描自身的诉求，反复追寻单色与写生、纸本与基调、铅笔与层次的种种可能性，而这些材质与表现元素既不属于油画，又得益于油画注重量感的“复调”

美学：一位油画家对物象形态的"观察"与"索取"，比素描纸上的要求是要丰富得多，也复杂得多。单知道耗损铅笔磨练素描，往往是对油画假想的徒劳的演练，我愿称之为"伪素描"，惟以油画的理念与实践为"铺垫"，素描或许才具备了自身的基石，而杨飞云贯注于素描的正是全方位的油画意识。他的油画，可看者并非坚实的素描"基础"，而在他的素描背后，却分明窥见一位练达的油画家。因他深自习染于油画的一套规律，所以他勤练素描不是为了，也未见得能够贴补油画，而油画布上的经验累积却已具体而微实现在他的素描中。

不论是有意还是无意，杨飞云的雄心、慧心，是不重"表现"但求"理解"，不尚"言说"而修"辞令"。油画与素描的关系是否相互依存对他来说不是理论命题，而是二者在实践中如何延展提升的实践。这些实践带出的深度与高度或许终归施惠于油画画布，那么，素描或许是该解释为油画的"基础"吧，这在他，说来也还是个人的修行，就中得失，寸心自知——不过容我改用别的词令从旁说一句：倘若杨飞云未来的油画更见出色乃归因于素描，其实，那是他自己的油画造境"回赠"给素描的珍贵的报偿。

1999 年 9 月 1 日写在纽约

注：杨飞云，中央美术学院油画系付教授。已有素描集出版面市，可供参看。




我与妻子黄素宁1980年进藏前在成都杜甫草堂

访谈与讲座

遵编辑嘱，这本"书"除了文稿，访谈和讲座也须收入。近年，访者是来过几回，也有学院的师生排开座位哄我到麦克风前面去。承大家的好意，不去是不礼貌的。我向来单干，不惯开会，这可领教了当众说话的难。我只得请大家提问，虽也答不好，或许比一味自说自话略微多点生趣吧。

现就发表的几篇说明如下：

一、中央美院学生会、史论班、吉林艺术学院的三次座谈，有录音。中央美院学术委员会、中国美术学院学生会和油画系的讲座没有录音，鲁迅美术学院的录音不完整，部分问答并入吉林的讲座。

二、开场的致词，因多美言，我不敢当，略去，还请主办者见谅。

三、提问者姓名事后无法逐一查对，以"问"字代替。凡注明"继续问"，即同一提问者。凡递条子提问的，均由我代为"念"读，标上括弧。

四、整理中，发现南北各校的提问，思路皆竟十分相似，事先约好了似的，故重复过多者删去。有些回答略作补充，附在原回答后，标以括弧。

五、口头问答转成文字，过于琐碎铺张，占用篇幅。现每篇删去三分之一，但凡对我稍有诘问辩难的——虽然都很客气——则全数保留。

在母校座谈后，有位一年级同学抗议道："我们很失望，你什么也不肯讲，遇到问题就挡开！"为这同学的真情可掬，我略微辩几句：

我当年在校即无端讨厌"海外"来的角色，现在自己也归了那一路，说话先自存心；又毕竟多年不回，我仍谨记过去受的教育：不要"下车伊始，哇拉哇拉"；再者，人众的场合不可能咬住话题深谈、细谈，我的回答中虽有意

牵出不少话头，然而也因是人众的场合吧，并不见回应、追问。念及彼此初会，交谈不畅，本也是常态，而有些问题我只得“挡开”，为什么呢？一位朋友事后说得中肯：“咱不说假话，但真话也不能都说。”——这就是不该招供的话，但此刻还是招供了吧。人开口说话，不免看场合：以世故论，我已经说多了。

不过大部分提问自以为据实回答了，只是没什么高明的意思可以贡献给大家：我对自己也失望的。

几篇访谈倒是较少顾忌，全文发表。如今流行访谈，这方式固然不错，但要访也访得好，谈也谈得好，还是大不易。我在末篇摘引了一些欧美艺术家的访谈请大家看，戏题为“世说新语”——那才说得好，好在见骨肉，一比较，我的议论仅及皮毛。

在母校学生会的那次座谈，大家屡次哄笑了。这真好，特意标出“哄笑”的段落，但愿不被解作存心轻佻。座谈而起哄笑，有什么好呢？这我却一时说不出。回想自己竟就去坐下来讲，也实在可笑的，但既已这样地被问过、答过，那就坦然发表吧。其中若有对同道或权威言语冒犯之处，谨听候批斥。

湖南美术出版社书面访谈

请谈谈您的个人经历（童年、家庭、父母、兄弟姐妹，您怎样走上艺术道路，您成长过程中对您影响较大的人与事）。

老三届知青的经历其实大致相同：停学、下乡、奋斗、回城。如果编连续剧，只是顺叙还是倒叙的问题，如今的青年读我们的故事，不知烦不烦。

我在赣南和苏北农村混了八年。回中国后坐火车途经江西，总想再看看红土、樟树和马尾松，可惜列车运行江西境内时都在夜间，什么也看不见。

我和弟弟生长在上海，父母健在，均曾是所谓“右派分子”，那其实是对一种性格的惩罚：我们一家人性格耿介，江浙话叫做“犟头倔脑”，我若生逢其时，也一定是“右派”。

这代人的童年其实也很相似：“自然灾害”，粮票、布票、油票，加上雷锋、王杰、“长大要把农民当”、“弟弟梦见毛主席”之类儿歌。此外大概就是天天在弄堂里狂奔。文革爆发对孩子是福音，再不用上学、考试了！接着是看不完的热闹：看邻居一家家被抄（自己家也被抄了），看人的脑袋给摁下去，又被猛踢腿弯屈膝跪倒，批斗、游街，看学校唯一的黑白电视转播公审大会宣布死刑“立即执行”，然后我们就奔到延安中路一带看枪毙人的刑车

开过，还看到过什么呢？北京来的漂亮的女红卫兵解开铜头皮带呼呼地凌空抽打，用京腔对着围观的上海人大叫：滚—他—妈—的—蛋！

少年儿童天然地渴望闯祸、乐意上当。孩子们哄笑着轮流抢一支毛笔在挨斗的女校长脸上涂墨汁（我的班主任自杀了，我曾模仿他走路的样子和潦草的书法）。我的一位表姐目光灼灼对我说："到新疆多好！每人发一套军装！"。邻居女孩去云南的动机之一是从未坐过火车。当然，火车启动时，她们哇哇大哭，还用巴掌拍打车厢铁皮。

美国也一样。毒品、摇滚乐、电玩器、排行榜歌曲、流行服装。少年儿童每年为全世界——准确地说，为娱乐业和服装业——赢利亿万美元。

我怎样走上"艺术道路"？不记得了，反正文革开始因为画毛主席像而能学起油画来，颜料公家报销，要不哪里买得起。第一幅私下里涂抹的油画是用别人偷来的、又转送给我的颜料临摹列维坦的风景画片，画在涂了上海叫做"鱼皮胶"的小纸板上。画完后大为得意，立刻举起来朝着电灯泡欣赏油画的反光——我差不多就是为了那种亮晶晶、油腻腻的反光才迷上油画的——可是我的"列维坦"毫无光亮，我沮丧不堪，后来才知道我弄到的是几管水粉色。那年我十四岁。

我只是从小欢喜画画，这在性质上同一个孩子从小欢喜打架或偷东西没什么两样。

国外艺术家的艺术追求、生存方式与国内有哪些不同？主要的差异是什么？

国外艺术家的"生存方式"，我看就和咱中国的"盲流画家"

一样，从各地、各国自行流窜到一个城市（譬如纽约），自己想法子弄钱、租房、升火做饭，然后摊开家伙画画。要说“主要的差异”，那就是中国不必“盲流”的画家个个是“国家干部”，而一位美国艺术家（不论有名无名）只是某条街、某个房间里的居民，彼此见面，说声“嗨！”从不问对方，也不必回答来自哪个单位。

至于“艺术追求”，说来也同一个人欢喜打架或偷东西没什么两样，只看想同谁打，怎么打；想偷什么，怎样偷。或者说，更像是女人选择自己的口红、裙子和高跟鞋——纽约的商店里有上千种口红和面霜。

请谈谈西方艺术教育（小学、中学、大学）。

就我所见，表面上，各国艺术学院都是相似的，教室乱七八糟，一股子颜料气味。

美国学生在学院就做装置艺术。国内

天，文艺复兴以来在素描、观看上的大传统已经世界性失落了当"素描大纲"、"色彩入门"或"人体技法"教科书大量出版上市时（我看见美国与中国的书店里堆满了这些废纸），所谓素描、色彩、技法（这些词本身即意味着教条）就没落了。那是绘画的坟墓。

70至90年代，以及今后世界艺术的发展趋势和影响。

"70至90年代"的艺术，是西方当代艺术史和艺术评论的事——为什么我们老是要用"今后"、"发展"、"趋势"这些词？如果有人指出"今后发展趋势"，我们就相信，而且跟着走吗？

中外艺术家在个人意识、观念及创作的取向诸方面有哪些根本的不同？

我可不曾听哪个欧美艺术家伸过头来问我："喂，中国人会怎样看我的艺术"？这大概就是"中外"艺术家的"根本的不同"吧。

中国艺术家的整体素质及在世界上的形象有哪些优劣？

这与前面的问题是一回事：欧美艺术家会在乎他们的"整体素质及在世界上的形象有哪些优劣"吗？

讲一个小故事。好像是60年代初，美国普普艺术家劳森伯格在意大利威尼斯双年展获大奖，第一次为美国艺术在"世界上"——当然，所谓"世界"就是指欧美——夺得光荣，据说从此以后欧洲艺术的强势与领导地位移向美国，即同这件事有关，但当时的欧洲人受不了，艺评一片指责，劳森伯格于是跑到一条河边委屈地哭了。

请谈谈海外艺术市场：1.类别、规模及参与者有哪些？2.价格及买卖双方市场。

这应该由画商或经纪人来回答。我认识一位每项个展作品

都卖掉的美国画家，曾带中国朋友去看他，朋友就问到这个问题，他答不出来。他说，有画商、经纪人忙着，就是让画家一心一意画画的意思。

眼下中国艺术市场的术语和规矩是从洋人那儿学来的，诸如"操作"、"包装"、"投资"之类。不过中国人最善"活学活用"，最会利用"国情"，中国的价位神话连洋人也傻眼，我就不止一次被美国画商和经纪人发问：真的吗？怎么会呢？不可思议！

其实关于绘画市场我们本不必远求洋人的经验。中国人向来会做生意，包括艺术生意。当年扬州最繁盛时，画店多达两千之多。清末民初，京沪的画市也了不得。年代并不隔得很久，中国人忘了，不知道了。要是中国的画市不曾给革命革干净，生意一路做到今天，哪有港台东京南洋的份。

市场。我不知道假如倪云林（大收藏家）或德加（他生前收藏上千幅画，天天逛画店）或徐悲鸿或张大千这样的懂行的买家还活着，还在买画，中国的艺术市场会是怎样？前面我们谈到艺术教育，我总觉得教育方案、教学计划不重要，重要的是看谁在教，谁在学。艺术市场也是同样道理：如今世面上卖的是哪些作品？哪些人在买？

请谈谈海外华人艺术家的成功与失败及面临的问题。您是怎样看待成功与失败的？

什么叫做"成功"与"失败"？画价的小数点？名片上的形容词与前缀词？得奖的金属类别和次数？亦或相反？如果将艺术仅仅归结为"成功"、"失败"这两个词，戴着一副手铐似的，那么"海外华人艺术家"所"面临的问题"可就太乏味了。

非得用这俩词，那么，假如你一心想画出个什么意思、效果，

怎样画也画不出来，那就是“失败”；忽然，画出来了，心中大喜，那就是“成功”——要我说，我就只有这么一点愚蠢的感受：比如，我开始画画了，十一点钟大为得意，两点钟气极败坏，三点半万念俱灰，五点钟觉得自己是大画家。第二天呢，再看看，又心灰意懒，去想别的念头了。

我一路画到现在，无非是这么来回折腾，你说这算是成功还是失败？

那年我画的七张小画展出后，一时仿佛功成名就的样子，美术杂志都来关照我写体会之类。记得有一夜我在美院黑漆漆的走廊里瞎走，觉得这一切一点意思也没有，简直想哭。我想念谁都还没见到这些画的时候，独自窝在拉萨小屋子过道口画着，心里最踏实。我至今诧异那就算是所谓成功，我也高兴，但那是别人给我的感觉。谁都在乎别人的感觉，但我要的是打心眼里觉得自己很行，可这样的时刻短极了，也就是半枝烟工夫吧。

前天我读到柯罗的一段书信：“神圣而又该死的绘画真是可怕。今天，我们自我炫耀，觉得自己是超人一等的天才；明天，我们可能对自己的作品脸红，觉得一无是处。请别为此慌乱，我们是疯子，大家都知道的。”

安瑟·基弗，80年代在纽约举办过一项展览，把一大摊他不满意的作废的画连框带布堆叠在一起，标题大意是：“我二十年来的心血”——他公开展览他的“失败”。

基弗在欧美声名大噪。你可以说，正因为成功他才敢这么干，但我瞧此间成名成家的那些家伙在照片和录像里一个个神色凝重、满脸苦相，不像是装出来的。好几位诺贝尔奖得主后来就去寻了死。海明威拿猎枪管对准自己的嘴轰然开枪。这也是装

不出来的，不信谁来试试看。

他的当演员的孙女（颇有名）前两年也自杀了。

还有一位美国作家（好像是斯坦贝克？）得了诺贝尔奖之后写不出东西，苦恼，泡酒馆，被人撵出来。他就坐在马路边上哭，还说诺贝尔奖有什么好？连酒也不让喝。这家伙居然觉得写作、喝酒比得奖有意思，比成功还重要：真是一群疯子。

不过请放心，成功、失败，咱中国艺术家算得清清楚楚，不会疯的。

海外华人艺术家的婚姻与情感生活状况如何？

第一次在访谈中遇到这样的问题，有意思。

婚姻在从前是纲常伦理的大事，在现代是社会学、人类学的课题。对公众来说，是窥探隐私的料；对当事人来说，有涉脸面与声誉——我不是道学家，也不懂社会学、人类学，所以在这方面没有调查研究。

婚姻、情感，不该是“海外华人”的问题，也不是“艺术家”的问题，而是人的问题。最近我在北京买到一本情感生活访谈录《绝对隐私》，其中好多难得的文学细节（幸亏叙述者都不是文学家）。我读着，一再想起尼采的书名：“人样的，太人样的！”

我自己，二十年前结婚，现在我妻子的男人和我女儿的爹同我刚巧同名同姓，三口人每天一起吃饭、看电视，用一个玻璃杯子刷牙（牙刷各归各用）。这样回答可以么？

美、英、法、日等国目前的艺术状况如何？

美、英、法、日的艺术状况，我不敢妄说，最好是由美、英、法、日的人士谈。但我发现同样是从美国回来的中国画家向国内同行描述美国艺术时，各有各的说法，说出好几个不同的美国，好

比文化艺术上的"罗生门"和"三岔口",不知该信谁。

这个问题问得比较具体,没有泛称"世界"——一国有一国的艺术,凑齐了才成其"世界"。欧美人口称"世界",指的是他们自己;当我们在讲起"世界"时,好像中国在别的什么星球上。

补一句:在各国形形色色的艺术中,我总会看到一个共同的东西——人家没闹过中国似的"文化大革命",无论从整体还是个人,都没有像咱们这样丰富的断层。我看别人,看着看着,就看见我们自己。

海外华人艺术家与中国本土艺术家在观念及创作取向上有哪些不同?

其他海外华人艺术家怎样想我不知道,我也很想听听。说我自己,我想,在美国受到的"再教育",不是艺术,而是我对自己的角色认同。

今年春天,我在北京被拉去参加一个大宴会,京城美术界的要人来了不少。好酒好菜上了桌面,我肚子饿极了,可是不能马上下筷子,因为有专人在场用麦克风报告在座各位的名姓、职衔,字数颇多,句子很长,很好玩,也很开我的眼界耳界。轮到我,那位女司仪赶紧移开话筒,轻声问我应该怎样介绍,我说:"盲流画家。"她真聪明,略一迟疑,迅即调整脸色,在我的姓名前报出"旅美画家"四个字。

我只得起立欠身,学鞠躬状。但我向来不喜欢"海外艺术家"或"旅美画家"的称谓,连"艺术家"、"画家"这俩中文词我也存疑很久了,那是洋词,翻译错了:"Artist"和"Painter",直译应该是"弄艺术的人"和"油漆匠"。但怎么办呢,既然众口一词叫下来,只能随俗。

谁想出“盲流”这个妙不可言的词？我的祖国真是个盛产形容词的国度。

请谈谈华人艺术家在当代世界艺术中的位置及您的选择。

如果“位置”是指出国画家的人数、地址资料，那么前些年在美、加两国印行出版的《北美华人艺术家人名录》中经已收入了六百多个姓名。还记得《智取威虎山》剧中那份“联络点有三百处”的“联络图”吗？《华人艺术家人名录》可壮观多了，而且不必冒死搜求，公开邮购出售的。类似的人名录，国内外似乎印了好许多版本，不知道谁会买，谁在看。

老同学史国良到加拿大后选择当和尚，他相貌堂堂、体格魁梧，今春在北京遇见，穿着袈裟，真好看。那袈裟的黄色美极了，很难调出来的一种黄颜色。

石涛、髡残都是和尚，今人写史，将他们认作大画家。

意大利大导演帕索里尼说：“一个知识分子的角色就是不要成为任何角色。”我的“文化程度”是小学毕业，不敢妄称自己是知识分子，但我已经是个“画家”，好歹画了几十年，要说我在“当代世界艺术”中的“位置”，我想应该就是搁在我画架子前的那把高脚椅子吧。

我连这把椅子也不想要，我愿站着画画，画大画。可惜目下我的画室太小了。

您怎样看待“新殖民主义”和美国亨廷顿的“文化冲突”论点？

我读书少，暂时没听说过“**新殖民主义**”说法。

亨廷顿的言论，零碎读过一点。我对这类话题的认识和感受不是来自书本，而是来自生活处境。中国人，其实都活在同样的大处境中，什么大处境呢：前些年，纽约有位老牌的观念艺术家

以各种报纸做装置，其中一份是"纽约时报"的报道和大幅图片——夜里，天安门广场，一群青年人在等到奥运会申请失败的消息后，勾肩搭背离开广场，从背影就能看出他们的懊丧劲儿，地下散着砸烂的酒瓶子。

"文化冲突"，从来就在。冲突，自然起于双方，以至多方。目下的"文化冲突"专论是在质疑白人主流西方阵营，但这些质疑全是从白人主流、西方阵营里放出来的话，只能算是冲突中某一方的声音，这就更其证明着文化的冲突，冲突的文化。

在纽约哥伦比亚大学长期任教的中东人萨依德教授，对这类当代话题著力甚重，影响也颇不小。但他受到西方与东方两面（尤其是他中东母国）的攻击曲解，为此他再三痛陈己见，很壮烈的样子。

我留心的不是冲突，而是双方揣着何等文化、抱着哪种态度、捏着什么东西在那里冲突。世纪初义和团的大刀和赤膊上阵？六七十年代关起国门勒紧裤带的大游行、喊口号？还是90年代首都青年沮丧的背影和满地破酒瓶子？

华人文化（或美术）在当今世界是不是少数民族文化？如何进入当今世界文化的主流？要不要进入？怎样进入？您对这些问题是如何思考的？

我没思考过"要不要进入"、"怎样进入"，所谓"当今世界文化的主流"问题。当年我的出国的动机又憨又傻，只想看原作。现在国中同行常要问起这些，我就赶紧思考，思考下来，大致就是前面那个问题的回答：我们面对所谓"当今世界"时，内心还是不安、自卑、情绪化。虽然这不安、自卑的表达方式，可以是非常地亢奋、自豪的。

华人在外面当然是少数民族。我发现中国人很受不了成为

少数民族,可是又想出国,出到那些人数远远没法同中国比的西方国家去,忽然发现自己人数少了,于是不安。

我有位长年累月坐飞机到各国出差的朋友说过很有趣的现象:洋人在坐上飞机后会坦然地承认自己很怕这趟飞机失事。中国人不然,至少口头上不然,因为既然大家敢来坐,我也就敢,要是出事,大家都会死,不是吗。老实说,我也闪过同样精明而可怜的念头,环顾四座,我心想:"哦,要是飞机跌下去,这些人今天也会同我一起翘辫子!"每当这时,我就发现自己真不愧是阿Q的隔代同胞。

中国艺术家在华侨中更是少数。每到美术馆或音乐厅,我都很难看到我的同胞。日本人却是无所不在,倒也未必是艺术家,而是工人、农民、大学生,他们携家带口、拉帮结伙,捧着旅游册子迈着短腿跑得欢。我在大都会美术馆临摹时,每次有人上来搭话,都问:"您是日本人吗?"一位日本太太干脆鞠躬行礼用日语讲话,我用英语告知她的错误,她再次鞠躬,立刻走开了。

我哪儿长得像日本人呢?这真让我沮丧。

少数。很边缘。但我现在对我的边缘位置(相对于中国的艺术圈,我也边缘,准确地说,是在局外)非常珍惜,甚至很怕失去它,因为我十年来的创作主题正是呈现"边缘"。但此刻不来说它。

去年我读到意大利大导演费里尼的言论。他,西方电影大匠,晚期新现实主义首屈一指的代表人物,绝对在世界电影艺术的主流、前端,竟大谈特谈艺术家的可贵的边缘性。手边没有原书,他的大概意思是说,"边缘"即"角度",是创作最佳的,以至是必须的位置。他甚至认为每个人就其位置而言都相对处在他人

的、世界的某一边缘，艺术家只是善于利用边缘并以艺术提醒这特殊位置、特殊感受的人。

我想，费里尼谈的其实不是"边缘"问题，而是艺术家的"个人性"。国家？民族？在西方人看来，艺术家的"个人性"高于一切。一个民族如果住着好许多具有高度个人人格的个人，具有高度个人人格的艺术家，即使这个民族人数很少——盎格鲁·萨克逊人、日耳曼人、高卢人、拉丁人加在一块儿搬到咱中国来，都只能算少数民族——也能自强自大，自成"世界"。我们口口声声的"世界"，不就是指西方欧美那些人数其实很少的民族么？

身处十二亿茫茫人海而惴惴于"少数民族"问题：要不要进入？怎样进入？

还是报告一些好消息吧。咱红色中国作为"世界"大家庭姗姗来迟的民族，最近十年来经已在"世界"的眼皮子底下很像样了。十多年前，录像带店里看不见半盘中国电影的带子，现在很有那么几盘了；90年代以来，中国前卫艺术家在欧美很办了一些展览，在美国各州的画廊里，也不难找到咱们中国画家的画挂在那里卖。以上成绩，大约能在欧美电影圈、艺术圈内占个万分之一、千分之一、以至百分之一吧——很不容易，很了不起了。目下欧美多如牛毛的展览会基金会的这个项目那个活动，假如你是中国人，你被选中挑上的机会比西方白人艺术家高得多，为什么？因为白人艺术家太多了，也玩得太久了，他们看的腻了、疲了，是该看看少数民族的脸——您是少数吗？祝贺您！

所谓"后殖民主义"，依我看，在西方当今文艺事业中或许可以称作是一种"惠顾少数"的时尚，一种更其优雅的**主人态度**，一种灵活的**门票政策**：假如您是女性主义者（不一定是女身），或同

性恋者,或艾兹病患者,或者,您是一位来自红色中国的中国人,总之,“少数”,您尽管放胆去试试看,您很有希望会得到西方舞台的入场券。

我猜我已经回答了“怎样进入”的问题,就剩“要不要进入”的问题了:但这不是一个别人能够回答的问题,而是提问者自己的一个意愿,一种心态。

在海外生活多年后对民族自省有何见解与感触?

在前面好几项问题的回答中已经说了。

您对“后现代主义”有何看法?您觉得“后现代”是折衷主义还是一种新的艺术创造?您的作品有没有后现代因素?

我对“后现代”没有“看法”,因为我就住在一个后现代的社会中:我到达美国时,正赶上后现代绘画全面登台,画廊、美术馆充斥欧美的新绘画。好几座后现代经典建筑就在曼哈顿,抬头不见低头见,在五十四街那栋建筑中,有日本“索尼”公司买下的国际电影节内部放映馆,我在那儿看过两、三次国中第五代导演的新片预演。所谓后现代的广告、设计、家具、器物,在纽约随处可见。当一种主义、文化作为一种日常的**生活方式**、**生活景观**时,我不会想到自己的“看法”,我只是天天看见。

所以我说不出那是“折衷”还是“新创”。在这儿,相对于这个被叫做“后现代主义”的大景观,“现代主义”确是过去时的艺术,好比文物。毕加索、马蒂斯仿佛是我们的吴昌硕、齐白石,杜尚、罗森伯格、安迪·沃霍则至少是祖父级的人物。

我们小时候在革命文艺中常听到先烈的一句话:“砍头不要紧,只要主义真”。二战前轰轰烈烈的“现代主义”艺术运动同当时的革命运动一样,都是“只要主义真”的文化:法西斯主义真的

下手杀犹太人，资本主义真的组成同盟军，东西德、南北韩之间真的竖起围墙铁丝网。同样，音乐真的去掉了旋律，绘画真的抽了象，戏剧真的破除了三一律。不同的只是艺术家既不必为了"主义"取别人的性命，也不必献出自己的脑袋。

所谓"主义"，大约就是非如此不可的那么一整套意图、行为，"主义者"，大多立场鲜明、刚愎自用。后现代主义，大约就是脾气发过了，态度软下来，不再叫板、坚持，想通了、放松了，要言之，后现代恐怕就是看破"主义"的时代。我对理论总是不求甚解，以我的误解，在"主义"分明的时代，你得明白什么是"不可以"、"不允许"的；在"后现代"，你可能分不清什么是"不可以"、"不允许"的。

当然，中国没经历过西方那样的"现代主义"洗礼。文革时期，中国早已大规模上演了"政治波普"的文艺作品，但那是不自知、不自觉、不自由的"政治波普"，今天的中国"后现代"景观所涌现的创造力仍然是半自觉的，但是自由多了，不过连这自由也是不自知的。每次我在满街堵塞行人车辆的混乱中，都感到一种我在美国从未见过的猖狂无忌的自由。

我的作品有没有后现代因素？假若有，我不好自己来说的。就像我在文革期间画的创作不是准"社会主义现实主义"，我现在的创作也不会是准"后现代主义"，因为我对主义总是不求甚解、模模糊糊。最近有位国内画家给我瞧他的个人画册，一打开，扉页上赫然印着"文本"、"语境"两个词。这让我想起一位上海表亲的往事：她长到十五岁，楼上的男孩从门缝里塞进一封信，信纸上端端正正写着"**情书**"两个字，接着是一大段表白（用后现代理论"切口"，应该就算是"文本"、"语境"吧），落款处又端端正正

写着:"**情书者**",某某,还郑重其事盖一个红色的印章。

中国人对于新词令具有一种立刻朗朗上口的集体天份,咱们瞧瞧"后现代主义"之后,下一组绕口令是什么。

中华民族文化在您的文化条件中,以及您的作品中是如何表现(或流露)出来的?

今天,在中国地面上,"中华民族文化"在哪里?是无锡郊外新盖的"水浒城"、"三国城",还是各地街巷的古董摊位?是地铁站书摊上以白话文注释的"易经"、"八卦",还是数以千计的高楼顶端那些"民族形式"的大屋檐?

近年我自作多情穿一件对襟盘扣的所谓"唐装"在街上走,料子是廉价的混纺织品,南京俗话叫做"穷人乐"。在山东某地一位姑娘质问道:"先生,你穿这衣服是什么意思?"我反问她:"小姐,你穿这衣服是什么意思?"——她是当地旅游景点站在古庙门外招徕生意的雇员,上身也套着一件廉价的旗袍款式对襟衫。这种"旗袍"在服装店橱窗倒是常见,但高领子里支楞出来的塑料脑袋一律是洋妞的脸模子。

我甚至很难看见穿中山装的人,看是看见过,不是贫穷的农民、盲流,就是要饭的。

现在一位老北京或老上海在北京、上海迷了路,已经不稀奇了。有位前苏联诗人写过一句诗:"在俄国,俄国失去了俄国。"苏俄究竟怎样,我没去过,但这句子移来形容今天的中国,倒是贴切。自然你可以说这是个定义的问题,那"失去"的只是旧俄、旧中国的形象,今天的、将来的俄国、中国,为什么非要同以前一样?没错。但您问的是"中华民族文化",这一问,总会让我往上追溯,想到"五千年文明"的那个中国,那个中国,如今在哪儿呢?所

谓“西风残照,汉家陵阙”,我们假如以“现在时”时态去想象唐人的这句诗,那么“汉家”在当年的唐人眼里就已经是极古、极遥远的国度。

凭吊,怀古,是需要参照物的。“汉家陵阙”拆净了、盖起写字楼招租,或麦当劳连锁店,夕阳照过去,谁也感慨不起来,更谈不上诗兴。二十年代鲁迅计划写长篇小说杨贵妃,特意去了一趟西安,结果大失所望,回来叹道:“连天空也没有一丝唐朝的气息。”此后就绝了书写贵妃的念头。那时,西安的景观比现在的西安不知要古多少,鲁迅尚且大失望,换在今天,他根本不会去,他在绍兴老家都会迷路的。

我真的不知道“中华民族文化”在哪里。假如有人以“文化虚无论”之类批评我,我倒想请他拿个“文化实有论”来瞧瞧。当世关于中国文化的种种学科研究并不说明中国文化还在,到了要来“整理国故”,口口声声“中华民族文化”时,那“文化”已经是院墙和书斋里的事,不再是活生生的东西了。

但我确信中国人的“性格”还在。

早些年我读过美国传教士史密斯在19世纪末写的《支那人的性格》,这位老兄在中国生活了三十多年,观察体验,将我们的种种性格表现分成几十条,不厌其详写出来。当年鲁迅读了日译本,就力主翻译给国人看。我读过后,发现鲁迅先生文论中关于国民性格的剖析都能在这本书里找到条目线索。今年,我在地摊上买到此书的新版本,易译名为《中国人的性格》,仍然边读边笑:实在说得很像、很准确,诸如能吃苦、恢复能力强、缺乏时间概念、顺而不从之类。对号入座,我从中处处看见自己,看见亿万同胞。

我的问题是：一个民族的“集体性格”与“传统文化”是什么关系？何者为因？何者为果？又如何彼此纠缠不辩因果？我看前者的生命力似乎较后者悠久强韧得多。我们不是常说“中国人真能折腾！”这句话么？凭啥折腾？我看不是“温柔敦厚”、“折衷公允”的所谓中国文化，而是洋人叹为观止的“支那人的性格”。

最近我画了几十幅油画静物，全是画的中国古典山水画画册。不知道这样做算不算是在我的创作中“表现”或“流露”出“中华民族文化”？论工具、画种、技法、美学，甚至我这样地来写生画册的观念，都是在“表现”、“流露”西方那一套。中国古典山水画只是这些“静物画”中的“内容”，而董其昌或文徵明的“画册”不能说是“中华民族”的“文化”，只能说是中华民族的“文物”，文化是活的、无价的，文物是死的，可以买卖交换，自然，也可以像瓶瓶罐罐似的摆在那里给我画。何况我所画的是文物的复制品、印刷品，并不是老董的原作——这大概就是我的“文化条件”吧。

而且作为死文物的董其昌的画，大半散在国外，留在中国的只是他的比较次要的作品。

您怎样处理工作与艺术创作之间的关系？

英、美艺术家说自己在画画，都用“工作”(Work)这个词(“作品”，也就是“艺术创作”，在英文里也是同一个词：Work)。中文“工作”则指的是“职业”、“上班”。多少年来，我天天到自己的画室去“上班”，用此间年度交税的术语，我属于“自己雇用自己”的人。

您所接触的国外艺术策划人、经纪人、评论家、画廊与画家之间是怎样一种关系？谈谈您的成功与操作过程。

我初到纽约时，那里有两千家左右画廊，我实在说不清这么

多画廊的情形，连美国人也说不清的。先后接触过的几位画廊老板都是老好人，有画家出身，有教授资历，将画挂起来时，好像比画家还高兴。卖不出去，耸耸肩；卖了，就朝着我挤一下眼睛。他们还带我到藏家家里去，安静地聊天，喝点咖啡。

评论家是些可敬的书呆子或半疯狂的人，要么对每一个话题沉思良久，要么口若悬河。有位加州很权威的评论家坦然说他父亲是屠夫出身，老得走不动了，还在轮椅上向走过身边的姑娘的身体一把摸过去。

展览策划人给我的感觉最像政治家，说出的话是一个意思，眼神是另一个意思。混熟了，你会发现他（她）没像表面上那么"坏"。他们很疲倦。

我的所见所识极有限的。

我的"成功"观，前面说过了。至于"操作过程"，如果真有，我可不会和盘托出。就我所见，善于"操作"自己的天才必须真假莫辩，他们善于用诚恳的方式呈现虚伪，用伪劣的作品换取真实的利益。虚伪、伪劣或许用词太重，我的意思是说，这类天才通常不相信人，也不相信艺术，却有办法使别人相信他。这大概就是"成功"的"操作"吧。

最近我倒是学会了电脑操作。可电脑老实得叫人发疯，半个程序弄错了，就冒出一个警告，除非你也老老实实跟着程序走，否则它就死活赖着不肯动。

人各有志，人各有才。纽约画廊业的教父李奥·卡斯岱里，先后提携了抽象表现主义和普普两代人，他率先买他们的画（当他们还是默默无闻的小伙子）并预付生活费，罗森伯格在他画廊还兼过差事。80年代画廊业神话人物玛丽·布恩是

艺术中的同志/左:贾斯帕·琼 /右:画商李奥·卡斯倍里/1997年



中古美术史研究生，二十几岁在画廊打工，到沙里和施奈伯画室看了画，就自己开画廊了，此后眼瞧她推出一整代美国后现代大画家。谁都可以说那是靠一整套“操作”，但我以为还有比那更重要、更神奇的本领。德国艺术家基弗还没出头时所卖出的第一幅画，是另一位还没出头的德国艺术家巴塞利兹买的。第一代赏识并收藏印象派画家的画商，同印象派画家的命运一样，被人耻笑、侮辱，他们经常举债、破产，看不到希望。伟大的画商不是帐房先生，他们是写美术史的人，因为他们和伟大的画家一样，不是以“操作”为业，而是凭自己的热情、胆魄、正直、诚意，尤其是眼光。

我久不在国内，请告诉我哪里可以遇见既有热情又有眼光的人?

进入90年代的艺术通常被认为没有主流，被称为“平流时期”，您怎样看？在您看来21世纪的艺术趋势将会是怎样的？

在以上大部分提问背后，我总觉得都有预设的立场，都在等着预期的回答——这些提问听起来就已经是答案。也许关于这类问题的说法太多太玄，大家需要一个明确而安心的结论，是不是这样？

不错，90年代以来，此间关于主流的话语不再时兴了。主流与非主流的边界也越来越难以界定。至于21世纪的“艺术趋势”究竟会怎样，我不知道，真的不知道。我只知道大伙儿很关切“主流”、“平流”，以及“艺术趋势”——如果主流还在流，是否即涉及“要不要进入”、“怎样进入”的问题？如果势成“平流”，是否意味着咱们也算在里面，皆大欢喜？对未来“艺术趋势”的揣度，又是否说明我们对现在、此刻的状态感到不满、不安？

要是大家不健忘的话，近二十年来，国中文艺界不知出现过多少充满信心的预见，无比乐观的展望。过去五十年来，我们总是被告知生活在一大片接着一大片的“大好形势”中——我们真的相信，安然吗？如果是，我们还在担心什么？

艺术的活力，端看它是否在“流”，而不在其“主次”。就我长年所见，此间任何花样一旦成为众口一词的“主流”，年轻人早已动别的念头，做别样的事情了。给你在市面上看得见模样、说得出名目的所谓“主流”，大抵就是那一路东西叫卖过后，快要收摊打烊的意思了，远远地再传到咱们这儿，一路撵过去，用乡下人的话说，是“起个大早，赶个晚集”。

自然，赶一趟晚集总比懒在炕上强，如今的时鲜说法，那叫做“搞活”。我在江西插队时，最兴奋的日子就是翻山越岭去赶

集。这“赶”字用得好，“集市”，赣南话则称之为“墟”。

1999年元月

注：湖南美术出版社郑宝雄女士拟与我及另两位海外同行各做长篇访谈，事前列十数题，几乎涵括近年我遇到的所有发问，广涉国中对外界单方面的想象、认知、困惑，及既成价值观，甚具代表性，诚属难得。我时在国内，即作答如上，元月面见郑同志并呈此稿，获知书面回答尚待“录用”，“正式”访谈将另期进行。今既已成稿，适可收入此“书”，籍此禀告湖南美术出版社，来日续谈，且看其他话题如何，再作应答。

关于"困境"的困境

（美术研究）

97年元月在京短暂停留期间，邵大箴先生要我就当时刚发表的徐冰与冯博一关于"西方当代艺术困境"的对话也来发表意见。不几日，编辑宋小霞如约前来，示我徐、冯二位对话，遂有当年夏季刊登在《美术研究》的我的访谈稿。现将徐、冯对话一起收入，以便读者参照。事隔将近三年，今岁10月，纽约布鲁克林美术馆一项英国当代艺术展览引起此间轩然大波，我想起徐冰的"困境"说，即以此事写了《披着狼皮的羊》，见"附件之一"。也巧，两个月后，国中朋友寄来《美术观察》新近发表的华天雪与徐冰对话，其中徐冰就我的批评作出回应。惜原稿较长，为节省篇幅，此处仅将他对我的批评全文摘录，见"附件之二"，再供读者参照。

当代艺术系统的困境
关于徐冰新作《新英文书法入门》的对话

冯：你的创作总是试图通过文字符号——这种最平等、最被人们认知的方式和媒介来揭示人类文化的负累，并给予当今的人们提示出一种在文化上的警觉，使人们不由自主地把自身存在的不确定性与整个文化的不确定性，按照你的方式同意起来，并以此来构筑你对当代社会的新的解释。那么你新创作的《新英文书法入门》在文化上的针对性是什么？或者说，这件

作品的创作动机是什么？

徐：我所有工作的真实动机都来自于：我对我所面临的问题是一种回应或心情补偿的结果。而它的针对性却要看文化时尚的需要和别人怎样利用它。我们今天的谈话就可以从这里开始。当代艺术系统可以把一个东西说成什么都是，或什么也不是。一块木头在整个系统的解释中它可以是一切，离开这个系统它只是一块木头。问题就出在这里。我曾经对当代艺术极有兴趣，并虔诚地接受这个系统的洗礼，积极地参与到其中，但参与完了才知道这个系统实际上相当于一个"困境"。我开始对这个系统太厌烦，无聊了，累了。

冯：你能否把这个感觉谈得更具体些吗？

徐：我的展览的档期越来越密，展览多被圈内人认为是成功的标志。其实这并不是我本事大，而是这些年来的理论说头，正需要我们这种背景的艺术家——具有多重文化及生活背景的人。现在很看重不同文化因素是如何通过纯个人的经验方式来体现的。这比前几年多元文化的说头更细腻了些。我的作品被他们误解的那一部分，正是他们需要的。被需要，当然就会忙起来（现在世界上有这样一批人比纯白人艺术家活跃和受重视得多），我的生活和行动被展览所安排，等于被别人所安排。比如杜克大学已在1999年上半年（注：当时距徐冰访谈时间还有三年）安排了我的客座艺术家的计划和一个展览。我开始感到活着的被动，像是被别人拖着走和被利用，边干边觉得没意思。其实干什么都是干，我的这种厌倦有性格上的不适应，但从根本上反映的是对我所从事的这个领域的怀疑　这么干下去是否值得？

冯：你认为当代艺术有哪些现象使你对它改变态度的？

徐：首先，当代艺术的表述与接受者之间严重错位。人们面对一件作品，几乎看不出所以然。对这种无批判准则的部分原因，我在《就"生与熟"展答尹吉男先生问》一文中已有所分析。由于作品的内容和价值并不取决于作品本身，而取决于艺术系统的需要和解释，艺术家的智慧和能力从作品本身转到这个系统的运作上。有这个系统的解释就不存在枯燥的作品。这使一部分自称搞当代艺术的人可以胡作非为，被愚弄的观众还背上一个不懂的罪名。

当代艺术处在一种自欺欺人的谎言中，所谓装置、现成品、观念艺术讲究尽可能地取消视觉及审美成分，但它并不能离开视觉本身，说到底它还是要以一个具体的物质来体现，撇开它背后的解释，它就是一件"被看品"、一件装饰物——还是些难看的装饰物。艺术家想摆脱装饰工匠的身份，冒充哲学家，又只能是些什么也说不清楚的哲学家。处在"两不是"的窘境中 这种"两不是"对这些自言自语的无聊者又是一种掩护，使这类艺术家有理由成为胡言乱语或装疯卖傻的人。或者是反复告诉人们一个已经知道的道理（来自哲学家的一个概念或前辈艺术家发现的一个准则），或者是一般老百姓心里明白只是不愿意（不必说）或羞于言说的，如丑陋部分、隐私或性的问题等，宁愿对社会及道德不负责任。我住在纽约东村离苏荷（SOHO）很近，但我已经很难有兴趣去苏荷看画廊了，看不到有意思的东西，连我都觉得无聊，就别说与它没关系的老百姓了。

冯：你认为当代艺术系统产生出这些弊病的根源何在？

徐：要我说，这病根从杜尚开始就落下了，而到现在已经是难以治愈的综合症。就像一个人同时得了心脏病和肾脏功能衰

竭，病情相克连药都没法下。杜尚现成品的概念是了不起，这个革命彻底打开了艺术的界限。艺术和生活抹平了，任何东西都可以成为艺术了。但这革命的背后存在一个问题，即艺术家从此可以不负责任了，艺术家创造性和智慧及创作能力可以降低到一般人的水准。而杜尚在把艺术与生活拉平的同时还给艺术家留了一个“贵族”的特殊地位，因为我是艺术家，我说什么是艺术什么才是艺术，一堆垃圾才有道理，才可以价值连城。这就是我前面所说的艺术家可以胡作非为的根源。艺术的这场革命把自身的基石也给瓦解了，使艺术在这种无基点的相悖的窘境中无目的地衍生着，使当今艺术成为这种尴尬的样子。

冯：如果我没理解错的话，你这件新作的创作动机，主要是针对当代艺术系统本身的种种困境、无聊和尴尬的状态而生发出来的。这使我想起你创作《天书》时的状态。你现在是否又要试图逃离当代艺术的秩序呢？

徐：《天书》的创作背景是面对当时中国文化界的那个特殊阶段所反映出来的。整个人类文化活动中永远伴随的一种弊端，这弊端是一种先天性的疾病，也属不治之症，《天书》只能提示一种警觉。我的这件新作《新英文书法入门》是当代艺术窘境挤压出来的结果，是一种没有办法的逃离。“没有办法”与真正的逃离不一样。这两件作品有内在联系又截然不同。我最希望的是认认真真地去做别人没有做过的并值得做的事情，不管是做什么。《新英文书法入门》严格讲它不是一件艺术作品，而是一套严格的字型设计。这项工作早在94年就开始了，这两年我在应付展览的同时，大量接触的是计算机字库和字型设计及文字学领域的人。就这套新英文字库、规模、可行性等问题进行试验与研究。我目前在纽约与纽约大学的专家合作正在完成这套我的英

文书写字型的计算机字库和特殊工作软件，进展相当顺利。这是一种实实在在的工作。我现在与艺术界的关系，是利用我能得到的在各国的展览空间和现有条件来推广、传授我的这套字型，我已经把慕尼黑的 MASTER 表演中心和哥本哈根的 KUNSTFORENINGEN 美术馆的两个展厅在我的展览期间，改造成教室了。在 MASTER 表演中心的大空间中，成排的课桌和众多的参与者很像我国解放初期开展大规模群众扫盲运动的场面，学习者兴趣极高而且很认真。接下去我还会把更多的地方改造成学习新英文书法的场所，举办短期训练班，出售普及教材等。这比那种无病呻吟的“制作艺术”要有意思得多。

冯：面对当代艺术的困境，你是否在疏离当代艺术系统秩序化的同时，试图穿越当代艺术的糟粕，走出一条获取艺术真实感和实用性的中间道路，并以此来激发出人自身的智慧潜能，从而完成自我转化与超越？

徐：艺术系统病得太重了。我没能力救活它，我只是想通过我的工作所显示创造性的重要以及对事物的独特态度，对这个世界和人类有一种启示和好处。我始终认为艺术和有价值的工作对人类的思维要承担扩展的任务。对《新英文书法入门》的作用，我个人感兴趣的是它对人们习惯思维的改造以及对一个概念边界的触碰。对字型中微小量的改变验证出人类习惯概念的局限与顽固。你试着走出去一点，整个天地就有可能要重新划分。比如说普遍对东方文化抱有恐惧心理的西方人来说，这种书法对他们内心深处经验的刺激和触碰应该是震撼的。他们在极度陌生又极其熟悉的(自身被包含于其中的陌生)转换中体验到的是一种过去不曾有过的境界，以往的概念也会受到一种打击。人类思维的懒惰，需要这种打击。

冯：你似乎在否定当代艺术的价值体系，并通过自己的个人实践来解放作为艺术家的创造力，将当代艺术回归到一种具有创造性的状态。但这种个人化的实践性，我个人觉得有点技术主义的态度，忽略了对当代社会的人文关注，你的“智性品质”是否应对实践中的个性化与科学试验持有一分谨慎的边界意识？

徐：为什么还要有一个界限，我看重的是一个智慧及创造活动的水准，而不是哪种身份的人应该做哪一类工作或怎么做，科学家和手艺人（艺术家）的原始身份是一致的，到现在形成两个领域，但在高智慧、高创造能力这点上还是一样的。问题是成为艺术家的手艺人想入非非把原初该干的事给忘了。我的工作离当代艺术系统的概念越远也许说明我的工作做好了，离真正的艺术目的越近了。我在实践中所强调的智慧、创造、精湛的技术性，也许可以让艺术界找回一些失去太多的东西，也对久违了的百姓做一些实际的贡献。

冯：你对当代艺术系统表现出特有的理性关怀，这种关怀能否给“病入膏肓”的当代艺术补充某种新的、有价值的东西？

徐：我目前所做的只是我唯一能够做到的。我有责任用我的话语方式说出我的感受。这次回北京之前，我在美国哥根海姆博物馆看了一个名为《媒材景观》（MEDIASCAPE）展览。这是一个以电视媒介为主的高科技倾向的展览。它特别强调科技用于艺术而使当今枯燥乏味的艺术变得有趣、亲近。艺术家像科学家在展厅制作了大型的智能电子游戏机，观众玩得很开心。我想，这些艺术家也意识到了当代艺术的匮乏和问题，补充一些哪怕是最低层次的娱乐，也是对“恢复健康”有所裨益的。

陈丹青访谈录

宋小霞

关于视觉经验

宋:你觉得画画的人出国后对他的视觉经验有什么影响?

陈:别人我不知道。在我,大致这么几种情形:一是当下的视觉讯息总和内心的视觉记忆相互重叠;二是西方庞大的媒体影像和日常生活的观看经验相互重叠;三是观看经验先于(或落后于)其他经验。

由于新奇的、不解的事物太多,英文领会和理性判断跟不上,所以最活跃、最主动、也最为被动的经验,就是观看(好比瞎子敏感于谛听那样)。

第四是回头看中国的事物,缺乏顺序和因果的过程,只能通过报纸和电视,片段地、截取地看,所以中国事物的"视觉效果",在出国后会格外强烈。这同人在中国,亲历其境地观看大不相同。

然后是第五:手中遥控器一按,中国节目立刻消失,兴奋立即中断——隔壁频道正播美国肥皂剧;或者看罢中国节目,上街买烟,发现自己还是身在美国。

所有这些,都影响到我画画,也部分地画到我最近几年的画中去。你不是说看了我的新作,觉得这些并置画面都显得突兀、粗暴吗?我不是在画"画"——我是在画我的"观看",画我的视觉经验。

这些经验太多太久,我想明白了:出国,并不会失去国家、文

化和生活方式。你可以在纽约天天吃中国菜、看中国书、交中国朋友，还可以常回国，不像冷战时期中国人出去了就回不来——但你失去的是在中国一方天下自给自足的观看经验。永远失去了。

宋：你是说，我们的视觉经验有个自给自足的系统，一但出国了它就会被打破。这时候，即使同是一个人再看同一个景致，感觉也不同？

陈：正是，不再一样了。至少我的感觉是这样。我不太会在书中去琢磨道理，但我在观看时，会老是琢磨我的"观看"。

起初，我对这种视觉上的失落、失序、重叠感到困扰，渐渐地，我觉得有意思，我得肯定它，我得画它。等到一套套画出来，再看，好像那不是我画的——原来这就是我看到的，到了画上，原来是这样！

我几次回国，证实我再也不能像出国前那样，理所当然地，毫无异样地观看我极度熟悉的一切。

我生长在上海，青少年时学油画，崇拜北方作风，鄙薄上海。92年回上海时已经十一年没回国了。忽然，童年记忆全回来了。那不单单是怀旧（到处在改观，可供怀旧的东西、景观已经越来越少），而是面对往昔的人事景观（既是记忆中的、又分明在眼前）在视觉上的种种惊讶。

宋：你在上海长到多大？

陈：十六岁呀，然后就去插队了。我的第一语言，我的潜在记忆，全是上海。直到92年，我这才"发现"上海曾是多么西化的城市（世纪初的那种"西化"），这才想起出国前为什么有好几位在北京留学的西方学生对我说：他们遍游中国，一到上海，就想家，想起他们在欧美的母国了。我也明白为什么我在纽约和伦敦时

会觉得不那么陌生，到意大利甚至会觉得我来过——我也这才醒悟到我喜欢油画，而且是这样一种喜欢，同上海的种种潜在关系。

当然这并不是说上海就等同于欧美城市。上海早已面目全非了。

这潜在记忆——文学的说法更好，叫做“前世的回忆”——是非得要出去很远，出去很久，才会被唤醒。当我被唤醒，我的眼睛已经不一样了。记忆，也不再是原封不动的那些东西、那些意义了。

比如上海石库门房子的大量雕饰，其实都是罗马时期种种图案风格的二手、三手的变体。石库门的格局，既不是四合院，也不是西方旧式单栋宅院，而是二者又自觉又自然的融合，很妥贴、很舒服，正是世纪初中国人本能的“洋为中用”。我小时候天天在弄堂里玩，天天看见，但那时没长“眼睛”，视而不见；几十年后，视觉烙印浮现——在游子回乡，发现石库门弄堂大片拆毁的时候。

但这种感受，同一个一直待在上海的人，一天天一年年目击这种变化，在视觉上、心理上的感受，完全不一样。

自然，我们谁都会阶段性地失去种种视觉经验，长大了，孩童时的“观看”就失去了；我插队到农村，都市的“观看”也失去了。记得插队第一年从江西回上海，看见公园里成百的闲人耍太极拳，我满心忿恨，想起山沟里农民猪狗般的生活。诸如此类。但没有一种视觉经验的全部失去、骤然更迭，像出国那样无情地、深刻地影响我的生活和作画。

我的近作不是对这种视觉经验的回答，而是发问。

宋：那你出国前对西方当代艺术也"没长眼睛"吧？

陈：（笑）我出国时，单只为拜古典油画原作。那会儿，聊到毕加索就不得了。抽象画只是耳闻。但我很快觉得现代、当代艺术有意思，倒是长了眼睛的，因为是朴素的直观。当你突然在当代艺术发生的国度、场合与文化环境中看当代艺术，比先在中国听说、看书而预先知道，大不一样。那是活的经验，眼睛的经验。

我很幸运，或者说凑巧，八二年我刚到纽约，所谓后现代全面登场。在苏荷我见到与我同辈的西方新艺术家起来，从画廊到美术馆，后来又出专书，进美术史，直到今天变成"元老"，被更年轻的一代所冷淡。我当时不太懂，但我旁观、见证了这个过程。这比懂不懂更有意思、更真实。

关于西方当代艺术的"困境"

宋：你提到的这些时代因素，使我想到八十年代中国艺术家能出国的并不多，像你这样以单纯的状态忽然面对西方当代艺术，是一种历史机缘，可以揭示你个人对西方当代艺术的独特视角和见解。你刚刚读了我带来的徐冰访谈，那么以你的视角怎样来看他的文章，看我们正在讨论的西方当代艺术的"困境"？

陈：这话题太大。我们是否"看见"、知道，并当真了解西方当代艺术？我们究竟为了什么，要来谈人家的"困境"？

徐冰出去前已是相当成功的"现代"艺术家，同我不一样。他在中国时就看书、了解，并动手做中国艺术家心目中的西方"当代艺术"。出去，只是印证，然后就介入、参与西方的活动了。依我看，他文章中批判的那个体系，正是他出国前有所期待、出国后努力介入的那个体系。

我想我没有权力说西方当代艺术是错了还是对，是在“困境”还是“顺境”。在我看来，西方的现代、当代艺术是一片生态，生态有对有错吗？徐冰的文章没有指明这片生态中哪座山坡、哪片林子、哪棵树出了问题，他的言谈给我一种印象：西方当代艺术都出了毛病，都在困境中，都是瞎胡闹。

仅就我在纽约长年观察的当代艺术，实在脉络太多，举证太繁。总起来说，那是一个不断自我反省、自我批判的体系。各派、各支、各路人马，以及上下几代人，从来是在相互批判、影响，相互否定、超越，相互斗争、共存的状态中，从来没有定论，从来没有涵盖一切、评判全体的那么一套价值观。说它好、还是不好，说它错了、或是没错，都不见得说清了它的模样，所以我说那是一片生态。

再者，身为此地的一名艺术家，有一项基本立场、基本人格，即对资本主义意识形态采取疏离的、批判的、对立的态度；对整个西方文化，采取质疑的、有所保留的态度，而不是趋从的、认同的态度。早期的法兰克福学派、战后的马克思主义、60年代后的新左派，至今在西方当代艺术家中有相当大的势力，持续发生影响。而双年展、文件展这一整套机构、体制，从来就是同政府、同资本主义文明保持离心的、并存的、自行其事的体制，一如他们的报馆、媒体（俗称第二政府）的性质。是的，所有机构拿着阔人的钱，所有艺术家挣着阔人的钱（在欧洲，艺术家甚至还得到政府的小笔或大笔的赞助，美国政府几乎是不管艺术，不给钱的）。但这些钱就花在许许多多同资本主义、同西方现行文化过不去的当代艺术作品上。所有这些加起来，方才构成我们远远看过去的那个“西方”，那个“当代艺术”，所以我说它是一片生态。

反正，这是当代西方艺术的常识、常态，你在此地即便不知道，你也能看到、感觉到。

我们的错觉，是将文件展之类看成是类似我们的“全国美展”，将出了名、上了榜的当代艺术家，看成是我们的“成功”画家。咱们的潜意识、显意识，更从来假定西方文化和当代艺术比咱们“对”，比咱们“先进”、“牛逼”，以为咱们凑到西方去，一旦进了什么馆、得了什么奖，就顺理成章，保管“获得一致好评”，从此可以凭借西方的肯定，一路光荣正确下去，放心、安全、无可争议——这是不是咱们的常识、常态？

所以问题可能出在咱们这一边。

现在，徐冰出来说：他既在搞当代艺术，又在质疑当代艺术。我们听了，就会一惊——其实所谓“西方当代艺术”，尤其是那些在我们看来匪夷所思的作品，一言以蔽之，就是“质疑的艺术”、“质疑的文化”。你不质疑或质疑得不够有意思，你就不够“当代”。同样以纯文字做观念艺术的60年代老将约瑟夫·考苏斯（Joseph Kosoth）在很久以前就写道：“目前作为一位艺术家，就意味着对艺术的本质提出质疑。”但这句话在杜尚之后就形成共识，今天早已是当代艺术家的常识。

所以考苏斯自己，也当然地成为下一代人的质疑对象之一。我就曾听一位观念艺术家骂他，说他是个“交际家”、“独裁者”，一个“有房产的人”，是一堆“狗屎”。

不消说，这位骂他的观念艺术家（相当有名）也正在被另一群人质疑。

不过徐冰的文章的要点，是表明他虽然在西方成功，但他看破了西方。这很有意思。一个不做当代艺术，或做了而不成功的

中国艺术家要是上前批判，咱们不太要听的。咱们要听什么呢？要听咱们在西方很成功，还要听"西方其实不行了！"西方不好，西方错了。

徐冰的访谈，很清晰、有见地——但不诚实。

他的作品，正是他全面批判的那种当代艺术品；他用来批判的话语系统，正是杜尚、考苏斯以来当代艺术的准话语系统。他不但属于这个系统，而且在主流中。这儿的主流有一句行话，同中国文革中的一句词汇一模一样，叫做"政治上正确"(Politically Correct)。你不"正确"，你就靠边。而徐冰的成功，成功在他站在西方当代艺术目前阶段的"政治正确"这一边。

有意思的是，在今日中国，"政治上正确"是指什么？

徐冰用中文，在中国的刊物上批判否定西方当代艺术，这很好。不过有个前提：他是持第一人称，还是第三人称？是批给西方听，还是批给国内的同行听？

徐冰在此地不少年了，他知道国中同行希望了解外间的真相。但我不知道何以他要这么说——要么他真的如此认为，这使我略感诧异，我向来以为他真懂当代艺术的；要是他心里清楚，但又同时知道中国有人希望听到如是说，那我就不会诧异。我们都了解自己人。

这让我想起最近有本叫做《中国可以说"不"》的书。可以说"不"，亦即曾经愿意说"是"。在中国，说"No"或者"Yes"的往往会是同一类人、同一种心态，为了同一种目的，在不同的时间、场合、国家，为了不同的形势或需要，决定说"Yes"或者"No"。

在西方无数猖狂攻击西方文化文明的言论中，老一代思想家马库瑟（Marcuse）曾早在六七十年代提出过一种人格与行为

的说法,叫做"大拒绝",以此来确立知识分子在资本主义国家和西方文化中何以自处的立场。徐冰在文中说他现在做当代艺术活动已经觉得无聊、厌了、倦了,那么,他可以拒绝,以至取消西方为他安排的种种活动。没有谁逼着他非要怎样。他可以说"不"。

是的,西方千般不好,我也常年看在眼里。但西方一天到晚让人说它不好,同它过不去,它也欢迎外人来同它闹,出了经费请你进展厅闹。不过,你闹的方式、话语,必须是他们正当令的那一套(因为不少闹法已经闹过,不够热闹了)。换句话说,到西方去闹的非西方人,包括中国人,再典型不过体现着西方当代艺术这个体系、体制。仅仅一个当地白人艺术家闹,不过是此地每天发生的事。现在瞧啊,一群来自红色中国的青年也有模有样以西方的招法闹,岂不更好玩。

宋:对于当代艺术的表述与接受者错位的问题,你怎么看?

陈:据我所知,西方一直为此头痛。有关这头痛的痛法和治法的专书、专论怕有好几百。身体力行,主张"生活即艺术"、"人人都是艺术家"的博伊于斯,比延安文艺座谈会的说法还要走得远。但他和他的同志们绕了一大圈,又回到美术馆,蹲进橱窗去了。同大众、社会的关系如何呢?大概发生过了吧,我们可以到西方大街上问问人民群众谁知道他,愿意跟他走。

我这里临时想到几位不同的当代艺术家:唐纳德·贾德(Donald Judd)、约瑟夫·考苏斯(Joseph Kosoth)、瑞哈特·艾迪(Reinhardt AD)、罗伯特·巴里(Robert Barry)、道格拉斯·霍比勒(Douglas Huebler)、珍妮·赫泽尔(Jirnny Holzer)——之所以是这些人,因为他们注重理念、智性的陈述,其中也有人用文字

创作，同徐冰的路子或许相近相通——如果国中能找到或翻译他们的作品、文论，大家自可判断他们是否如徐冰所说在"胡作非为"（其中的珍妮还年轻，她曾将"私人财富是万恶之源"这句话，以租用广告时段的方式，作为作品，高高显示在纽约时代广场看板上。你可以说她在胡作非为。在资本主义国家，这大概可以算是"反动标语"吧？）。

总之，西方的文化，就是自我诊断的文化；当代艺术，就是或名或暗的病象报告。他们的"困境"、"悖论"，他们都知道的。他们太敏于知道了，动辄就提出什么文化的"危机"、艺术的"死亡"，搞得一惊一乍的。

倒是国中的朋友，请到徐冰问他西方如何，又来问我西方怎样，这即使不是"困境"，也是一种"窘境"吧——"西方"、"当代"、"艺术"，三个词全是大字眼，加起来更是大问题，凭我们两张嘴，答得了、信得过吗？

所以以上我的意见，只为徐冰文章的观感而牵动谈及，我也等着别人来指点迷津呢。

宋：从开始聊，我就有种感觉，你对你自己的文化身份非常敏感。

陈：什么叫文化身份？

不是我敏感，是别人先敏感。洋人见你，从不会忘记你从中国来；中国亲友见你，也不会忘记你从美国来。于是乎我"敏感"。有件事我倒是敏感的：像我和徐冰这样出去了的人，回来中国，用中文写字发表，夸西方怎样了不得、对极了；或骂西方一塌糊涂、胡作非为，都不是实情，不太负责任，也不诚实的。

私下哥们儿聊聊，讲点个人好恶，没关系。但也不好办。昆德拉在《被背叛的遗嘱》中讲了实话，他认为有些话最好别说，而且

永远不要说。你的朋友在，你会伤人心的。

然而出去了的人，先已经把自己的心给伤完了，才会有这类感慨。反过来，国内的老哥们儿，怕也有不少话，既不便，也不想同“我们”说吧。这一层，不知昆德拉同志想到没有？

题外话

宋：今天我们坐在这儿，我很想听听你对现实主义的看法。

陈：那我就坐在这儿告诉你，你又给了个大话题，何从谈起。

我在插队时，遇到好几回高校招生。老师笑咪咪过来，我总是先说明我父亲是右派，还没摘帽。老师一听，脸就笑僵了。那时招生，先得看你出身。

在美国，我自己头上就有一顶帽子，就是“现实主义”，或叫做“传统写实”吧。遇到展览策划人，我也有言在先：我画的是写实，不做装置。他们脸上也笑僵了，但继续笑：那好，再联系，再联系。

我父亲的右派帽子早摘了，我于是考上美院。在美国我很快明白如果我想在“政治上正确”，并得到西方当代艺术“组织上”的“政治待遇”，我也得赶紧摘掉头上这顶反动落后的帽子，争取进步、重新做人——不是已经有许多中国同行已经这样做，做到了吗？诚“识时务者为俊杰”也。可是，这帽子是我自己戴上的，它早成了我的“宠物”，不摘了。

宋：有人认为，中国美术的发展目前正处于现实主义回归状态。经过前一时期大家眼睛一致向外看的阶段现在逐渐重视我们自己，根据自己的状态、水平和能力从自身的需要出发来决定做什么和怎么做。

陈:大家“眼睛一致向外看”,其实很好的,还得看。只怕单捡要看的看,反而看不清。无为而看,最好。看着看着,也会看清自己。

说“回归”,在西方倒还有点像:写实绘画,在西方走得太远,走没了。中国的情形完全不同,写实绘画当真出过远门吗?你说的意思,或许应该叫做“收心”,是不是?

宋:你想过要回来吗?

陈:想,我现在不就在中国吗?以后等我在北京觅到个小地方,松节油调开来,那我就被拽回来了。北京房价太贵,比纽约贵。可是纽约、西方,已经够了,不多你一个中国艺术家,也不少你一个。

宋:看了你的新作(《陈丹青画集》,香港大学比较文学系1995年出版),你说画这些画是为了通过你的视觉经验辨认你是谁。你觉得再往下走,能找到自己吗?

陈:不知道。真的不知道。我得找下去,我得看看我画出些什么来。

1997年元月

（附件之一）

“披着狼皮的羊”
——再谈西方当代艺术的“困境”

97年元月《美术研究》就徐冰“西方当代艺术困境”论邀我访谈如上，转眼近三年过去。可巧，新近纽约正上演一出当代艺术与美国社会、民众、政府、宗教与法律之间的“公案”，错过可惜，借来一说，适可印证我在前面访谈中的一时之论：对当代艺术争斗最凶、叫骂最狠的，是西方人自己——或照我们的意思，这也就是“西方当代艺术的困境”吧——我说“一时之论”，是因三年前我还料不到今年的戏。

今年10月2号，纽约布鲁克林美术馆（仅次于曼哈顿区大都会美术馆的第二大馆）举办来自英国的当代前卫艺术大展《**Sensation**：Young British Artist from the Saatchi Collection》（沙契英国青年艺术家收藏展）。展题“**Sensation**”，颇难翻译，一曰“感触”、一曰“煽情”。因展品中有以大象的粪土涂抹圣玛利亚像的平面作品；有将猪劈成对半，将牛横剖数段，而后泡在药水里的装置：天主教人士和动物权力分子闻讯哗然。这种艺术与社会、艺术与意识形态之间的争论冲突在美国司空见惯，后来事态迅速升级，是因牵动了高官的参与。

纽约现任市长朱利昂尼声誉卓著，市政优良。我在《我的画室》文中已有交代。这回他站在反对派一面，他在声明该馆有权举办这项展览的同时指出：“我对此事感到愤怒，我们将尽一切努力断绝该美术馆经费，直到馆长恢复判断力为止。”该美术馆

每年获市政府一百四十万美元经费，现在市长如此扬言，要玩儿真的，自然惊动了社会、媒体和艺术界。以下细节，均采自美联社路透社连日报导：

10月1日。开展前一天，馆方律师正式对市长作出个人控告，指他此举违反联邦宪法、纽约州宪法、纽约市宪法。稍后，控案修改版加添一罪，称市长指名惩罚布鲁克林美术馆乃侵害了宪法第十四修正案所赋予美术馆的平等权利，而市长本人无权冻结市议会授权的拨款。同时，美术馆正式提出数额不详的金额赔偿。当日，美术馆尚未正式开展，门前即有各路人士好几百齐集声援美术馆。有的标语牌说"鲁迪（市长的名字），我也是纳税人。"名演员苏珊·沙兰登呼吁年轻人切勿妥协。看过预展的人士则述说该展非常值得一看。

10月2日。美国规矩，经已筹办开张的事情，政府不得临时取消强行关闭，因此《感触》展如期开幕，一时观者如堵。三百天主教徒齐集馆外大唱圣歌表达抗议。教会长唐纳休向群众分发晕车用的呕吐纸袋，他说："他们糟蹋艺术，把艺术变成粪便秽物。停止公款赞助，此其时也！"一位抗议者说："我的狗以后在街头随地大便不必清理，我可以说那是艺术。"更有人在标语牌上写着："希特勒扫荡下流艺术绝对正确！"展厅内，涂有粪土的圣母像前围聚的观众多达五层。粪涂在玛利亚左胸，周围则画了裸露的臀部构成天使翅膀的形状。作者欧菲里在作品解说标签上大致作如是说：他幼年在圣坛边当祭童时老闹不明白何以圣母生下一个男婴，长大后在国家美术馆发现那些圣母像性爱意味甚浓，于是将他的感受做成作品。他的其他抽象画也多用大象粪便涂抹，馆方公关代表莎莉·威廉斯解说道，非洲文化经常用粪便涂抹神圣

图像,该馆非洲艺术部门即多有类似作品,她说,欧菲里本人来自非洲奈及利亚,没料到自己的作品会惹出是非,因此惊恐不安。为免抗议行动中有人作乱,馆方特意在入口处安放金属探察设置。2日全天展览会场内外没有发生意外,仅一人因捣乱秩序被捕。闭馆前,经统计当天有九千二百名观众入场,开该馆一百七十五年来单日观众人数最高记录。

10月3日。观众踊跃,入场须排队九十分钟以上,票价九元七角五分。馆内礼品店印有展名的汗衫已告售罄。曼哈顿圣派却克教堂大主教奥康诺在主持周日礼拜时指出,他收到许多教徒对该展表示强烈反对的信件。市长朱利弗尼在一天内连续接见《国家广播公司》(NBC)、《美国广播公司》(ABC)、《福斯周日新闻》及《本周》等几家大媒体,声称他决定中止给布鲁克林美术馆拨款并非出于个人好恶,而是执行市长的职责,他坚持不能用纳税人的辛苦钱资助这样的展览。当天的《纽约人》杂志艺评家认为,该展运用了许多令人愤怒的素材,但对于争议最凶的"粪土圣母"画却有好评,说是"缤纷多彩,悦目,且题材可敬"。《时代周刊》则认为该展不值得大惊小怪,那圣母像毫无深度可言——在当天的报端新闻中,另一件艺术新闻却未引起任何注意,也没有任何麻烦:人体摄影艺术家斯班赛·图尼克3日清晨假曼哈顿第十大道二十三街交叉口进行一项题为《裸体红砖道》的摄影活动,大约两百名自愿参与的男女当街宽衣脱裤,在人行道上裸体奔跑供艺术家拍摄。去年,斯班赛在下城市政府左近街道也举办了类似的摄影活动,也是车辆交通尚未纷繁的一大清早,三百名自愿应征的男女,全身裸露躺在街头组成构图。两次报导均附彩色照片。

10月4日。《感触》展公案惊动白宫与国会。总统克林顿表态支持他妻子的立场:他俩认为布鲁克林美术馆有权展出

> 被视为有辱天主教的艺术品,反对市长的举措。白宫新闻秘书洛克哈特说:"总统支持第一夫人的立场,根据我对第一夫人的立场的了解,虽然这场展览令人不快,她将不会去看,然而她不能同意纽约市长的举动。"在国会,众议院议员辩称不应要纳税人负担"侮辱天主教"的艺术,并在当天通过一项不具约束力的决议,要求中止拨给该美术馆的联邦经费。下届共和党总统竞选人小乔治·布什(前总统布什之子)则发言声援纽约市长裘里昂尼,他说:"我不认为应该用公款去贬抑宗教。"舆论认为,由于共和党籍的朱利昂尼和民主党籍的第一夫人明年都有意代表纽约竞选国会参议员,因此第一夫人的表态已使此一事件染上政治色彩。同日,市长在媒体上抨击布鲁克林美术馆馆长欺骗他,称馆长致函向他描述该展内容时隐去后来引起争议的作品。

10月5日、6日、7日及此后几周,我在收音机音乐频道新闻时段和其他媒体消息中持续听到关于此事的进展:纽约当地艺术家群起组织抗议行动,市长被指藉此事为他竞选造势,象粪圣母作者因此声名突出,在纽约开出个展引起瞩目,画廊借此大炒生意等等等等——民主制度、媒体文化,每天的新闻像海滩潮汐一波波覆盖过来,恕我不再详细引述。此事与近期各国敦促美国率先停止核武器试爆,台湾大地震之后重建家园的千头万绪,中华人民共和国五十大寿的豪迈激情相比较,只是纽约的"地方新闻"。不过今天翻开此间华文报纸的地方新闻,倒是刊出三位旅居纽约的中国前卫艺术家——张洹、蔡国强、徐冰——对此事的感触,撮要如下:

> 张洹回忆了他在北京盲流时与派出所周旋的经历,他说,怎么纽约市政府同北京市政府越来越像?原来美国的开

就是假装出来的！蔡国强自95年即同纽约市政府商量在联合国对岸小岛上装置模拟原子弹蘑菇云（高达五百米）的作品，因市政府担心市民反对，至今没有下文。徐冰则被问及谁才是适合决定艺术品品位好坏的问题，他的回答是：也许只有艺术家自己才有权力决定吧。

相对于80年代德国与意大利新秀在西方艺坛的风光，该展的英国青年艺术家是90年代欧美当代艺术中最活跃的一群。意大利人热烈，德国人耿介，英国人则自有英国人的深沉奇拔。绘画，他们在整体上或许弄不过欧陆，然而弄起观念装置，他们的脑袋、手腕就厉害。我看过，心里是佩服、喜欢的，如 **Ron Mueck** 用超真实细节做他父亲遗体的蜡人模型、**Jake** 与 **Dino Chapman** 联手做的连体人型装置、**Damien Hirst** 切割牛羊猪鱼放置在药水陈列柜里等等——我在纽约见惯各种匪夷所思的作品，那件引起愤怒的圣母像若非出现在美术馆，挂在某家画廊里怕会十分冷清，乏人光顾。我尚未去看这项大展，许多作者早已在纽约画廊展过。重要的不是展览，而是"关于展览"的事件。至于官府与艺术活动发生诉讼，从来都有，凡"艺术自由"之地，也必法律严明，只是官司的输赢，我记不得那么多了。这回的公案只因正在发生，只因我正要集结文稿寄交吉林美术出版社，于是顺便以此事再来添几页文字。

我的意见是什么呢？我不是天主教徒，不是动物权力分子，不在官府、不在美术馆供职，我也不是"前卫"艺术家——我没有意见。但凡从西方大宅院传出婆媳、叔嫂间的勃谿吵闹，我都不知该有什么意见，若有意见，常是因为外人的指点道断。在关于此事的文字报导中我惟记住了纽约《时代周刊》10月2日评论中的一句妙语，倒是中肯，读后不禁莞尔——评论说，布鲁克林

美术馆举办的这项展览不值得大惊小怪，那不过是一匹"**披着狼皮的羊**"。

1999 年 10 月 30 日

补记：据报导，近日纽约一位男子对那幅象粪圣母像泼洒白漆，旋即逮捕。画作立即清洗，并悬置整面玻璃阻隔，增员看守。上周我去该展，入口处仍严格执行电子搜查程序以防破坏。又据报道，纽约最负盛名的画廊主人之一玛丽·布恩因展览以真枪实弹装置的作品，被警方以违反枪支管理法罪名逮捕，稍后开释，条件似乎是保证不再重犯，半年期间可免于起诉。她对媒体说：纽约最近是一个憎恶艺术的地方。

1999 年 12 月

（附件之二）

笔墨当随时代

华天雪／徐冰访谈摘录

华：前些时日陈丹青在一篇访谈中谈到你时，用词颇具挑战性，在这里愿不愿意谈谈你的看法，有没有特别需要申明和解释的地方？

徐：单就那一篇谈话没什么好说的。因为他太情绪化，有太强的人格攻击的味道，偷换概念之处也太多：比如先把我的话归纳为“所有西方艺术都在瞎胡闹”，先为我制造一个说法再来批判，这不太好。我只是说过由于艺术家的“贵族”身份“使一部分自称搞当代艺术的人可以胡作非为”的现象。这一部分人可以与“所有都在”一样吗？他的文章很生动，但读完了没有弄清他对当代艺术的理解是什么。他说西方当代艺术是一片生态，他没权力说对错，那么谁讨论其困境岂不是就有问题了？他承认西方那一片生态是上下几代人不断自我反省和批判的结果，同时又提到艺术家的人格立场应该是“对于整个西方文化采取质疑的、有所保留的态度，而不是趋从的认同的态度”，但却不允许我做这种自我反省和批判的工作，还是我由于参与了这个体系，是个受益者，就没有质疑的权力了？但我不可能不参与而反省，也不可能参与了不反省，那不真成了趋从了。以个人特有的立场和文化背景参与和反省你身在其中的这个领域，从而寻找新的可能，是我目前所能考虑到的惟一选择。陈丹青特别不能理解我参与了又不满，他认为如果我觉得无聊就尽可以说“不”。多简单，我和普通的职业艺术家一样，艺术和生活都与这个体系相关联着，我今天不想

"上班"了,就不去了?我还没那么潇洒。真正的问题是不去上班得有个去处,这个去处又是值得去的,这就是"新的可能"。谁能找到真正值得做的事情,谁就了不起。

还有一点,陈丹青认定"徐冰用中文"是批给国内的同行听,动机是因为"我清楚国中有人希望听到如是说",意思是我为了国人的舒服,心口不一,最后以"我们了解自己人"证明他这段"心理分析"得没错,以己之心度他人之腹!我有必要费这个劲吗?他一定没有看过我在西方发表的关于当代艺术同样的批判之词。

我总觉得陈丹青对中国实验性一路的艺术家在海外的参与有一种说不清楚的情绪,把西方和中国的当代艺术分得非常清楚——那边是一片"生态",问题出在咱们这边。他推崇的艺术的自我诊断价值也只体现在西方艺术家身上,而提起中国艺术家便是:"以为咱们凑到西方去","现在瞧啊,一群来自红色中国的青年也有模有样,以西方的方式闹,岂不更好玩"。"争取进步、重新作人——不是有许多中国同行已经这样做,而且做到了吗?真所谓识时务者为俊杰也"这等口气、这种心态,讨论这类问题能谈清楚吗?我想问陈丹青,你这么早到西方,又是去做什么的?其实不必搬弄复杂的理论,写实不写实也不是关键,"笔墨当随时代"的道理我想不论在我们这边还是西方那边都是适用的吧?时代在变,个人的文化环境在变,艺术当然也要变,再说得通俗一点儿:"艺术要反映时代精神",道理就是这么简单。

人都以自己的方式活着、工作着,我希望把我手里的活做好,不用谈得太多。作品不折不扣地表露着这个人的前前后后和里里外外,哪怕你想用它来帮你掩盖或炫耀一点什么,结果只能

是连这一丝念头都会被它暴露无遗。

1999年12月15日摘录

后记：灯下摘录，复读徐冰两次访谈，诚属难得：上一回言之凿凿，直指西方当代艺术"病入膏肓"；这一回信誓旦旦，"笔墨当随时代"，道出他来到西方的价值观。我有幸与徐冰同属文革一代，所谓"西方困境"论、"当随时代"说，早已听惯。今四稿一并刊发，虽似谈论"西方"者，其实不过在两位旅美华人口舌之间，退开远看，可笑可怜。卑人自来不识时务，此番姑妄陪同徐冰奢谈西方"困境"之有无，也属"笔墨当随时代"，偶一为之吧。所幸徐冰这次开口，对人家的"困境"总算只字不提了，善哉善哉。

文化错位与前卫艺术

——答段练先生问

(《美术研究》1998年第1期,现有部分删改)

时间:1997年5月16日

地点:纽约/陈丹青画室

段:读了你近期的画与文章,还有《美术研究》宋小霞与你的访谈,你的观点很有挑战性,也容易引起争议,所以我觉得你应该为自己的艺术观辩护,对一些具体问题进行详细的阐述。今天我就是要请教些具体问题。

陈:艺术不是"挑战"。艺术观也用不着"辩护"。我只是把话说出来。

段:你提出一个观点:中国的艺术家到了国外并没有失去自己的文化,但失去了以往的视觉经验。那么,对于视觉艺术家来说,以往的视觉经验是否指自己在中国的文化背景?

陈:我是说我自己失去了以往的视觉经验。别人失去没有,我不能替别人说。

"文化背景"我可以带在身上到处走。那也可以解作所谓"根"。可是往昔的视觉经验你能带走吗?

段:你以往的视觉经验是否就是你的文化背景?不管你回答"是"或"不是",都希望你谈谈这二者各自的意义和相互间的关系。换句话说,文化背

景是否就是视觉经验的心理前提和物质基础？

陈：视觉是感官的，现在时的，在此时此地的视觉经验中，彼时彼地的视觉经验就失去了，只能内化为视觉记忆。当成人回到幼年的故居，都会发现故居没有视觉记忆里那么大，成人在故居面前的当下的视觉经验，就同内心的视觉记忆（这"内心"的视觉记忆是否即"心理前提"？）发生冲突、错位。

冲突、错位的视觉经验会改变对"文化背景"的原有认识：有位日本人出国多年后乍回祖国，发现同胞的脸都非常"平面"（说明他以前没觉得同胞的脸那么"平面"），我有一位朋友娶了美国姑娘，十多年后他觉得中国姑娘真美（说明他以前觉得异国女子更美）。我们谁都有类似的视觉经验，只是对这种经验的反应不同，我们是否会将这些经验用到创作中去？如果用了，对创作意味着什么？

我在国外并不觉得失去了中国的文化背景，你的记忆不会失去的。但我失去了在中国一方天下自给自足的视觉经验。上海的作家王安忆说，这是我出国后最要紧的体会。王安忆常出国，有体会。我想她明白自给自足的视觉经验对创作意味着什么。

段：什么是"自给自足"的"一方天下"？

陈：自给自足就是自给自足的意思嘛。一方天下，当然指所有海关和边防线之内的"中国"。比如说，一本美国杂志、一部好莱坞电影、一场西方画展，只要你是在中国境内读到看到，也仍然属于中国这"一方天下"的视觉经验，或许也构成你在中国的文化背景。当代中国的文化背景不是特指咱传统文化（除了文物古迹，传统文化在当代中国已经是很遥远、很稀薄，甚至很陌生的背景了），而是指所有当代中国的文化讯息，包括流进中国的

外国讯息所构成的总的“背景”。

可是当你来到美国，看杂志、看电影、看一切，就不是“自给”，也谈不上“自足”了。你整个儿掉进另一个文化背景。所以我们在中国看西方艺术，其实还是算“中国经验”，一到国外，这种经验就失灵、变质了——假如你敏感而诚实的话。

文化背景是一连串“观点”，视觉经验是感官讯息的一连串“所见”。越不带观点，所见就越真实。观点、视觉是两回事。我“看见”，和我怎样“看”我的“看见”，是两回事。

陈丽（段练夫人，也在场）刚才说她上次来纽约时才离开中国，对纽约印象不佳，在国外待久了，这次来纽约的印象就同上次非常不一样。纽约没变，是她的印象变了——这就是“错位”。文化背景不会轻易失落，但视觉经验常会失落，出错。视觉最容易出错（否则前后两次来纽约何以印象相差那么大？），又是最忠实的（它会忠实通知陈丽两次来纽约在印象上的差异）。

段：在这种冲突中，你想告诉别人什么？

陈：提醒。提醒自己我失落了什么。这失落背后是什么？说明什么？我没有答案。我的作品只给问题，不给答案。对我来说，“答案”也是“问题”。我在同台湾评家高千惠的访谈中说，文化如果发生“错位”，那“错”了“位”的一定是“对”的。陈丽两次在纽约的印象都是对的，但两次印象很不同，这不同即由于内心的与眼前的视觉经验发生错位。

段：你实际上是在向别人要求答案。不同的人、不同的经历，会有不同的答案，从不同角度看这些答案，会有不同的判断。因此，你实际上在用这种方式向人们强调视觉经验与文化背景之间的差异。在这里，你换了一个环境，你把在国内时没看见的东西提出来，并强调它。

陈：别人看了以为怎样，得由别人告诉我。我的近作很难得到国内同行的认同，因为他们未曾经历我的视觉错位，或者说，他们所经历的视觉错位在程度上同我所经历的很不相同，还没有意识到这是错位。

我过去的西藏组画，提呈的其实也是视觉经验，一种在当时被遗忘的观看方式。文革中的一套创作教条使我们忘了自己的直观、自己的视觉经验，忘了用自己的眼睛看。我重视的一直是直观。

画法重要，“看”法也重要。塞尚这样看静物；莫奈那样看风景，不同的方法、风格，根子是在不同的“看”法。要在“看”法上做文章，我觉得中国画所谓“心、手、眼”三者之中，“眼”最诚实，眼睛不听脑子，不管教条和理性。不是常有一句话：我简直不相信我的眼睛！其实呢，是眼睛不相信“我”，眼睛只相信它当下看见的——眼睛是盲目的！

段：我们今天谈的题目是文化错位。你说的视觉错位，也是文化错位的一方面，或者说视觉错位是文化错位的一种表现方式。

陈：正是。文化背景不是文化错位，而是视觉经验的错位通知文化背景出了问题：我眼前看见的，与我内心原有的一套视觉秩序冲突了。

段：你曾说视觉经验是潜在的记忆，或“前世的回忆”，那么，视觉经验就有历史的连续性、承续性，它有可能将你的中国背景和西方背景联系起来。

陈：以重叠的、冲突的方式联系起来。这就是我采取并置的原因：我的内心视象、我的眼前所见，重叠、冲突了，我全都画出来。

记忆、回忆，都是过去时的，视觉永远是当下的，此刻的，现在时的。

段：那你怎么会说你失去了以往的视觉经验？

陈：我失去的是"以往的"，而不是此刻的视觉经验。"失去"，并非"没有"。我失去中国的视觉经验，因为太多别的视觉讯息挤进来，以至错位。

我曾写过一篇以"记忆"作动机谈论音乐的文章：由于想念中国，怀念少年时光，我特意在纽约寻找少年时在上海听熟的几个欧洲古典曲目唱片。不是只有乡音乡曲才能抚慰乡情吗？然而奇怪（但异常真实）：异国的音乐也可以怀自己的乡。"错位"的旨趣是你料不到的。我初到美国由于思乡猛听中国民间歌曲，结果我回中国偶尔听到同一民歌，忽然如临其境回到纽约——这是我的错了位的"听觉经验"。

当我到中国落实视觉记忆时，可没那么运气。太多以往的视觉对象消失了：上海面目全非。现在作兴拍旧上海题材的电影，其实有两个旧上海：一是民国上海，一是49年后直到92年左右大举拆旧建新为止的上海。文革刚过，海外老上海回来了，感慨道：马路、房子都没变，但是旧了。在他们的"民国"记忆中，上海是簇新的。我记忆中的倒真是一个"旧"上海，如今，我成了迷失在新上海的乡下人。

一句话：文化错位，证明文化的变动与活力。

段：你现在在西方的新的视觉经验，让你回想到旧上海，这就是历史联系。但这两个东西是不一样的，能否说这不一样就是两种经验之间的裂缝？如果艺术家在裂缝之间找不到一个桥梁，一头栽下去，是否就是说陷入了我们通常说的艺术的困境？这话听起来抽象，但实际上是海外艺术家都

面临的问题。

陈："错位"与"困境"都是个耸动可怕的词。别怕，我不在意"顺境"还是"困境"，我需要"境"。

人的眼睛和视觉才是无情可怕。眼睛是个大神秘。老子为什么说勿看五色？柏拉图为什么讲艺术是罪过？为什么一个乡下人只要不翻过山的那一头，他内心的平静、平衡就一辈子不会丧失？为什么儿孙在老人临终前非得赶去看一眼，否则就会抱憾终生？

可有谁愿意变瞎了？有一年好莱坞阔人山庄起大火，所有富豪撤走时，都只带走家庭照相册。动物交尾，哪会像人那样看？还要画成春宫拍成电影细细看？人是高度自恋的，永远对自己好奇的动物。希腊人早就想出娜西斯顾影自怜的神话，你可以试试拎个猫狗鸡鸭到镜子面前去，它们掉头走开毫无兴趣。

段：两种视觉经验之间的差异和裂缝，是所有海外中国艺术家面临的问题，其实国内搞前卫的艺术家在某种程度上也面临同样的问题，即西方文化的影响。

陈：当然都面临了。但不知是否都意识到，而且承认它、表现它。

段：不管是否意识到了，如果有人经过一番努力还是没有跨过这道裂缝，而是掉下去了，那么这种困境应是不同文化之间的错位所造成的错位。当你面临困境时，你是怎么一种心态？你用什么方法去对待？

陈：我到美国后居然又画了好多年的西藏题材，这本身就是一件非常错位的事。当你失去一种视觉经验，而你在表现的又是这种经验时，你的画一定不会好。

但我又不愿画纽约。我刚到西藏立刻就想画，两次进藏，加

起来才一年。我在纽约都待了十多年了，从未有冲动画纽约，我对纽约没有要去画它的“感觉”。

陈丽：我刚来的时候，做的梦，梦中的图像，都是中国。

陈：我从来没有梦见美国。视觉经验在我们内心的作用比我们想象的要大得多。

段：你刚才提到立场问题，视点问题，立场与视点应该是一回事。你站在这儿，你的视点就从这儿出发，是你看问题的出发点。

陈：对。

段：那么，如果以往的视觉经验失去了，而你的文化背景还在，你现在的立场是什么？你从什么立场去看这个世界？从什么角度去看艺术？立场不同了，你对中国、西方就会有不同的看法。请谈谈你现在的看法、看见什么？以及这些看法与你的立场、视点之间是什么关系？这关系是文化错位中一个重要的问题。

陈：我的立场、看法就是“看”。这话怎么说呢？

列宾有幅画叫做《库列斯克省的祈祷行列》，画不同阶层的人走过来。托尔斯泰看了，就问他是什么意思。列宾说没有什么意思，我只是呈现。托尔斯泰追问列宾对这些人的态度是什么？是同情？还是嘲讽？列宾回答：既不是这样，也不是那样。托尔斯泰在回忆录中说：他看出列宾流露出对他的愚蠢表示“怜悯”的眼神（福娄拜第一次读托尔斯泰的《战争与和平》，赞美他是一流的画家！他佩服老托会“看”）。

别问一个画家的态度、立场。画家要紧的是眼睛，眼睛没有“立场”（或者说，一个画家的“立场”正是眼睛）。你可以用政治、历史、道德、文化种种标准来评价一幅画，但我们为什么长着眼睛？

我喜欢一个词——“被吸引”。画家看见得太多，他为什么去

画这个而不去画那个，其实已经是他的态度了，他自己也未必知道的。我再说一次：眼睛是盲目的。

段：你用一种苏格拉底式的方式回答问题，你用别人的话来回答你该回答的问题。你这种回答问题的方式，和你画画的方式是一致的。你说你被某种东西吸引了，于是你回避了对自己的解释。

陈：不是我不解释，是不可能解释。可以解释的，就不会去画了。为什么绘画远远早于文字？为什么人类要画画？还要发明摄影？发明电影？发明电视？发明人人都可用的录像机？眼睛的贪欲是无底的。

天晓得为什么我会被吸引。“被”，把双方都牵扯进来，只谈一方，都说不清。我不看，对象不会被我吸引；我看，对象于是出现，和我“合作”。

段：也就是说在面对文化错位的时候，你实际上采取了一种消极的态度，因为你主张“被吸引”。

陈：“消极”、“积极”是个价值判断，尽可能不去判断。不存在积极消极，如果非要判断，那我的眼睛很“积极”：每天我醒过来，眼睛就不闲着。

我见过押赴刑场的死囚，死到临头，他还东张西望。

段：你是说，你积极地去“被吸引”吗？

陈：你已经被吸引，何来消极积极？你面对一群人，总有几张脸“被”你看见。这是两方面的事，任何一方没出现，“被吸引”就不会发生。“被”，既指我，是我被吸引，也指对方，我被对方吸引。

段：能否这样说，“被吸引”是你跨过视觉经验的裂缝、克服文化错位的困境所采用的方式？

陈：我想表现的正是裂缝！不是要“跨过去”，更不是要“克

服"文化错位：克服它干什么？那是好东西，我用得着呢！我刚来美国头儿年，意识到所有问题，视觉上、文化上的种种错位。我不知该拿它怎么办。它困扰我、妨碍我表达旧东西（西藏），也妨碍我找到新东西。可是后来我忽然觉得我要它，靠它，我才能走下去。

段：这就是说，文化错位对海外中国艺术家是一个很重要的现象。

陈：对我很重要——皇帝光着身子，没人吱声，可是小孩大叫，戳穿了。我愿做那小孩，说煞风景的话。我愿说：看哪，一条裂缝！

段：你和马克·坦希是好朋友，而马克是美国最有影响的观念画家之一。你和他的友谊，应该仅仅是两人之间的友谊，我相信艺术也应该是一个重要原因，从艺术角度说，你和马克之间有种什么样的关系？

陈：我也闹不清我俩怎会变成好朋友，我发现在中国，纯粹为了画画交朋友已经不容易了。我与马克来往常会想起文革初期我刚学画时同几个画友的那种关系：马克每画出一批新画就叫我过去看，他也过来看我的。很认真地看，谈论，花几个钟头。

段：只要是具备西方当代文艺理论知识的人，看马克的画就会会心一笑。我相信没笑的人没看懂。你能否谈谈你自己的观念问题，或你对别人的观念的看法？

陈：阿Q被人揍了，心想：好啊，孙子打爷爷！这就是观念，他凭这观念打发他遇到的所有窝囊事。押出去杀头，还叫一句"二十年后又是一条好汉！"——这念头也是观念，可以哄一哄将死的恐惧。"阿Q精神"，用现代话语讲，应是"阿Q观念"。鲁迅痛感阿Q愚昧，要写出来，另是一种观念。

至于什么是"观念艺术"，我想不必我来说了。

马克的画，其实我不太懂。我对比较费解的事向来不求甚

解，我安于不懂。他的画，我称为“典故画”，有点像中国诗词的用典，比如宋的江西派，专讲来历、用典。马克的“典”，就是福柯、德里达等等结构主义的论说。不识这些洋典故，看他的画就不得要领，当代美国绘画中他最讲用典，也最会用，所以有一席地。他是观念艺术同龄人的晚辈，他不混进去，只是旁观，然后以边缘的、绘画的、叙事的方式与观念艺术对话。这是他的可贵。他的画没法“看”，得去“读”。

你问我作品中的观念？这是不能、也没法自己来说的。我真佩服有些人开口就是“我的观念”如何如何。我只是看，尽可能不带观点，事后整理这些“看”。

段：我能否这么说：一幅画有两端，一端是现象，是你所看见的；另一端是观念，有需要理性思考的东西。在马克和你的画中都有这两端，你们的区别在于，他更强调观念的一端，而你更强调视觉的、可见的一端？

陈：对，他强调可读性，我强调可看性。

段：在看画、看艺术、看世界的时候，有一情况，就是误解。你曾用一个很精彩、很准确的词来谈艺术现象，即“生态”。现在我们面对西方当代艺术生态，容易误解的是观念的一端。你提倡视觉经验，那么你是否也认为我们也可能会误解视觉的一端？你是否认为有两种误解？这两种误解，与你提倡视觉经验是什么关系？

陈：我没在“提倡”视觉经验，那是无法“提倡”的。“提倡”意味着某种权力，我没有，也不认为我有那种权力。我只是说出来，呈现它。

误解，我不重视“误”，我重视“解”——误解也是一种“解”。小孩子往往误解大人，大人要是愿意弯下腰听听小孩的“解”，会学到意想不到的可贵的东西——凡是有了“正解”的事物，往往不妙。尼采说：一切重新评价。他又说：一切都是诠释。他所指的

"一切",当时都有堂而皇之的正解。

至于你说可能对视觉、观念两端都误解，这需要具体的例子、个案,不能一概而论。面对艺术作品,任何一方观看者都难说自己是"正解"而他人是误解。别说当代的观念艺术,古代的艺术品,至今还有许多解法、说法,还在争论。解法、说法越多,作品越有意思。艾略特提出,一件新的艺术出现后,所有此前的艺术都会随之动一动,引出新的,不同于以往的理解。本杰明认为没有一成不变的作品,根本没有"原作"这一说;杜尚说,是观众在创造绘画。

文化、艺术永是在变动中,那才有意思。

段:你提到两个很重要的问题,一是"文化身份",一是马库瑟的"大拒绝"。我的看法是,国内出来的画家在面对文化错位时,为了保持自己的文化身份,对西方当代艺术持一种"大拒绝"的态度。如果你的情况也是这样,那么你运用并置将中国、西方排列起来看,从中求得一种历史和文化的联系,这就不好解释你的"大拒绝"的态度了。

陈:"文化身份"不是我提出来的,是《美术研究》宋小霞在采访中用了这个词。我不懂,问她是什么意思。许多国内的用词我都不懂,我得恶补。

"大拒绝",哪里是拒绝西方艺术的意思。我可不拒绝西方文化,如果有人出来后为了"文化身份"而拒绝西方艺术,那是弱者心态。马库瑟的"大拒绝"是强者的态度,是指保有个人人格,独立思考,是面对整个西方价值体系的总态度。我用这句话,是针对徐冰那篇访谈,他说他做观念艺术做累了、厌倦了,而西方又给他排满了活动,所以我的意思是你可以拒绝,可以说"不"。

正如"失去"并非"无有",拒绝的结果,是获得,是保有你自

己，做你自己。中国的说法是"我行我素"。中国从前的隐士文化与这说法相类似。但隐士也有虚伪的、现实的一面：他在等招安，等"落实政策"，照鲁迅的说法，那也是一种"阔饭之道"。但隐士文化曾是高度成熟的文化，失传了，在当代中国行不通了。西方真的艺术家则几乎全是隐士，老鼠似地躲在家里工作，安其电话，但是不接。弗洛依德连电话也不装，有事上街给人打电话。

我的画的内涵同"大拒绝"没关系。倒是我干的这种又难趋时又难换钱的勾当，有点拒绝人伙的意思。凡是众人肯定、趋前、煞有介事的事，我会本能地退开，用俗话说，也就是不肯"随大流"。马库瑟这句话，我去年才读到，并非刻意奉行，只是性格如此吧。

段：那么，所谓大拒绝不是一种排斥的、敌视的态度，而是强调自己的文化身份，保持自己的东西。

陈：所谓"大拒绝"，不是闭起眼睛、塞起耳朵，而是知己知彼、有为有守。中国长期的政治文化形成一种人格，就是眼睛看着画，心里想着当前的政策、上面的态度；到现在，则是手上画着，心里想着谁来买、谁来选、行情如何、潮流又是如何，这也难怪的。中国当代文化很难自给自足了，不免要看别人而后有举措。古时候的中国人各有一套自处之道，进退有据，现在这"道"和"据"失落了。

段：对一些艺术家来说，就是看西方，在北美是看惠特尼双年展，在欧洲是看威尼斯双年展。

陈："我"第一要紧。先要有"我"，然后再来看西方、看世界。惠特尼、威尼斯都要看。不看别人，不知道自己。

段：你怎么看绘画性？我认为绘画性不是光指架上绘画和具象艺术，

而是观念和材料的结合。我强调绘画性中制作的作用，只有它才能把观念和材料结合起来。在绘画性中，我还是注重观念。

陈：考苏斯说：你只要还在用绘画材料，你就在同陈旧的观念妥协。艺术家说话不免武断，妥协怎么样？不妥协又怎么样？艺术不是你死我活。但我又觉得他说的是对的。我只是想，观念艺术和架上绘画是否真的势不两立？绘画死了，但绘画的尸体（对不起，形容词）可以转化成另一种东西。“绘画死了”，这本身就是一种“观念”，一种尖锐的认识，意思并不是在说绘画怎样，而是在预告另一种东西。

我来自中国。中国绘画并不在西方绘画的年龄周期中。幸或不幸，我们画兴正浓。许多中国画家的兴奋点还是绘画。但我不用“制作”这个词，这词已被中国画家理解为细细地磨蹭，描，描得越细，“制作”感便越强。在中国，许多词，许多说法的意思都被窄化了。

段：你是说，你想把绘画推到极限，去看还有多少余地去发挥？

陈：不发挥了。我一点也不想发挥。发挥什么？要把画布上再做出什么意想不到的事已经不可能了。我现在明白席里柯和毕卡比亚为什么声称要做“业余画家”，这里大有深意。绘画作为一个发言的东西已经没有要紧的话要说了，所以他们才会有这种姿态——当一个业余爱好者。他们与毕加索同代，可是半个世纪后，毕加索旧了，影响有限了，可这两位却对后现代绘画影响甚广，他们在乎的不是画法而是一种画画的大的态度。是这态度对后现代绘画发生影响。

段：也许业余画家可以有更多的机会来说话？

陈：业余画家的意思大概是说：他们可以不必对绘画负责

了。绘画成了游戏，成为纯然的爱好。罗兰·巴特说："文学已经不再被保护了。"绘画亦然。绘画过去那么重要的一个发言的地位，现在不重要了。所以巴特接着说："现在是走向文学的时候。"绘画亦然，我以为。

总之，绘画不再光荣。因此也不再是负担。席里柯、毕卡比亚做画数量惊人，玩疯了，但知道说一句：业余画家。中国古代的文人画家都是"业余画家"。他们的正职是官，是国家干部。

段：你试没试过抽象画？抽象表现主义是一种宣泄。

陈：那是西方的文人画。讲笔墨、玩媒材、玩局面。抽象表现主义逸笔草草，大写意。

段：文人画就是一种游戏。

陈：但游戏性比较窄，比较有限。从今天看，后现代的新绘画、新具象，游戏性更多、更自由了。抽象画同文人画一样，有严格的游戏规则，一犯规就不好看、不好玩了。毕卡比亚他们是玩具象的，即便犯规，也可以继续玩，有时还需要犯规。犯规，就是有意无意去触发别的"规"的意思。中国文人画，画到八大山人的境界，一笔都动不得。

段：抽象绘画是形式主义的，后现代主义反的是现代主义的形式主义，因为形式主义反对艺术的工具性。可是从"政治上正确"来说，后现代主张多元共存，而反形式主义就违背了这一宗旨。

陈："反"在中文里是造反、打倒、否定的意思。英文原文"反艺术"、"反文化"的那个前缀词被译成"反"是不得已，意思太绝对，太硬。我不认为西方艺术史就是后来的"反"前面的。那是个"走开"的历史：你不喜欢那种搞法，你走开就是，不和他们玩。当代艺术就是这样不断走开、走开，找别的事干。

"政治上正确",就是福柯说的"权力话语"。但在艺术界,这句话同创作的关系不太大,同艺术活动则关系密切,因为牵涉到赞助人制度、收藏家利益、策划人的权力等等。一句话,背后是钞票,是权势。这一套中国人熟。文革中,谁定调子、谁来审画、谁拍板,至关重要。现在大抵还是如此吗?在中国熟悉权力关系、权力运作的艺术家,出国后如鱼得水。他们不是"走开",而是"进去"。

段:在谈到目前中国写实绘画时,你还说到"收心"这个词,这问题很重要。我刚看到这个词,以为你说的是回归。

陈:我说"收心",是因为闹了一通,不少人又踏实下来画画了。我自己是画画的。我体验过画画的浮躁和收心是怎么回事。

段:今天谈了这么多,都在强调视觉经验的重要性。最后我想问:你强调视觉经验,这是否与艺术的观念性对立?

陈:"视觉经验"这么个说法就是观念,咱俩聊半天视觉经验,根本就是在谈一个观念问题。

你看,眼睛管"视觉经验",脑袋琢磨所谓"观念",二者长在一张脸上,各司其职、各逞其能,你说对立不对立?自然,画家的眼睛好使,思想家、观念艺术家脑子好使。但善于思想的画家、善于观看的思想家,也不少啊。

当代艺术,"想"比"看"得势。文化变了。手工业时代,人的感官、技能厉害;科技时代,脑袋、智力要紧。杜尚曾引用法国乡村一句俗话:"这家伙蠢得像个画家。"杜尚又说:"重要的是艺术家作为一个人,而人作为一个脑袋。"这句话,把20世纪厌倦画画,又仍想弄艺术的人点醒了,有事干了。

塞尚说:"莫奈只有一双眼睛,可是天哪!那是怎样一双眼

睛！”

我所羡慕的，是塞尚、委拉士开支、芬奇那样的慧眼。他们的脑子好像就长在眼睛里，一看事物，即见观念。

音乐家贝多芬是聋子。文学家有一串名单是瞎子：传说中的荷马、苏联的奥斯特罗夫斯基、阿根廷的博尔赫斯、爱尔兰的独眼龙乔依斯——画家，还有聪明顶透的观念艺术家有谁是瞎子？有谁愿意瞎？

这不是视觉、观念对立不对立的问题，这要看怎样的眼睛，怎样的脑袋，长在哪位艺术家的脸上——这是个上帝才能回答的问题。

1999年3月整理

中国油画在世界
——答中国油画学会问

问：你认为油画引入中国的这一世纪完成了哪些任务？你怎样看待中国油画现状？

答：中国油画本世纪完成了哪些任务（假如画油画可以叫做“任务”的话），大致和百年来的中国历史相关连。今天，中国的事情有哪些算是完成了？完成得怎样？哪些事情没完成？为什么没完成——参照之下，也就可以大致看见中国油画的现状吧，但目下情形究竟怎样，因我在外，不敢胡说。

问：你认为在当代世界艺术格局中，中国油画艺术的发展前景是什么？

答：我们几代人真是“胸怀世界”！但是“世界艺术格局”在哪里？是什么样子？以我一隅之见，也不敢胡说。

“世界艺术”？包括锡兰、不丹、洪都拉斯、莫三鼻给这些国家吗？美国人认为世界艺术浓缩在纽约，我确实也看见世界各国的艺术家兴冲冲急惶惶来纽约“闯世界”；又据欧洲人说，目下柏林、伦敦的艺术活动举足轻重。但国内的千百油画家同意这些个城市的文化地位吗？如果同意，那么请纽约、柏林、伦敦的哪位同志来回答中国油画家的问题？如果不同意，则“中国油画的发展前景”除了在中国，还应该在哪里？

在纽约数以百计来自海峡两岸的中国油画家（包括美籍华人）中，百分之一与画廊（不论是否重要的画廊）有合作关系。就我所知，近年有中国油画家在威尼斯和圣保罗双年展露面，那是绝对牛逼的"世界级"展览，但是中国本土的油画家同意他们代表中国吗？如果同意，全中国没法子出来的油画家怎么办？如果不同意，全中国的油画家用什么法子自我证明中国油画在"当代世界艺术格局"中的"发展前景"？

今年2月到5月，纽约"哥根海姆美术馆"举办《中华五千年文明艺术展》，包括1900年到1980年左右中国的当代油画，其中有好几十幅从49年到文革后期的"社会主义现实主义"大油画（其中不少原作我也是第一次看到）。虽然这些画难以概括当代中国油画的全般面貌，但毕竟是二战以后冷战迄今，美国第一次大规模展览"红色中国"的油画（前苏联，还有印度、日本的当代油画均未在同样等级的现代美术馆办过同样规模的展览），各报馆、艺术杂志及媒体均予大幅报道、评论，是纽约的一件文化盛事。

初春我回中国，发现在京、沪、杭遇到的美术界同仁几乎没有人知道也很少有人在乎这项展览，美术杂志上均未见到相关消息（也许我没看到）。这项回顾性大展属于过去时，当代中国人则乐意"向前看"——关于这个问题，我只能说些不得要领、不合时宜的话。

问：你是否有过这样的疑问：油画和架上绘画已经过时？你怎样看这个问题？

答：在西方，"绘画已死"、"绘画过时"之类话题，早过时了，中国提出这个话题出于什么动机、原因，我不清楚。我想这事很

简单：如果有人认为过时，那就赶紧歇手，找时令当鲜的事去做；如果不以为过时，那就照旧干下去。我不会趋时，所以油画过不过时的问题不会困扰我。我有别的困扰，但与油画工具无关。

问：油画作为传统的绘画样式是否能够切入当下的文化？油画的语言和观念的关系是否还有所可为？如是，应当做什么？怎样做？

答：我以为"油画"一词仅指画种、工具，指画具店出售画布颜料的那方柜台，并没到"样式"那一步。任何画种工具都可以切入当下文化。但所谓"当下文化"是指西方的，还是中国的？"当下"，全世界的年历都写着1998年，但就"文化"论，中国和西方并不在同一时间中：国度、区域、时间、文化不同，我如何回答应当做什么，怎么做？

至于油画语言和观念的关系问题，我以为历史上好的油画就有观念在，现而今西方触目所见的观念作品则未必件件有它高明独特的观念——反之亦然。二者之间可为不可为，端看哪位同志在画、怎样画，哪个脑袋在想、怎样想。总之，难有一律的回答。

问：从你个人角度看，油画应当如何切入当下文化？

答：这是"当下文化"的事，不是油画的事，我们先得看看当下文化是怎么回事。

在此地，当下文化问题之一就是连"绘画已死"的话题也过时了。已经说过，我不趋时，因此无意"切入"，继续画画，或谓以不切入的方式在切入吧：因为此地仍有许许多多油画家，以许许多多方式、作品在构成当代文化的景观，至少是景观中的一部分。

在中国，一定有许许多多油画家在用不同的方式"切入"，即

便其中有被认为未予切入或切入不当者，退远了看，也同其它作品一起自然而然构成中国的当下文化，呈现其中的种种问题，期待着油画家再去“切入”(譬如，欧美国家就没有“油画学会”这样的机构)。我不在中国，所以我画的油画恐怕难以切入国内的当下文化。我只是在画画。

问：油画家能否以艺术审美来关注当前的文化建设？

答：哪国的“艺术审美”和“文化建设”？美国的、欧洲的，还是中国的？

问：作为一个艺术家，怎样才能避免流入空泛的文化概念，而完成真正的审美创造？

答：恕我直言，以上问题，及问题中大部分用词，包括“审美”、“创造”、“文化建设”之类，以我的孤陋寡识看来，都显得空泛。我不知道如何完成“真正的审美创造”，但我试图在回答问题时避免流于空泛，或者说，我只能以比较空泛的说法面对空泛的问题(真抱歉)。

问：中国油画家的创作，譬如你个人如何体现中国人的审美需要？

答：审美需要？你指的是魏晋唐宋，还是明清两代？是民国，还是共和国？是文革时期、80年代、还是90年代？中国有一个恒久不变、清晰可见并为所有油画家遵循追求的“审美需要”吗？如果有，我真想快点知道。

“审美”是翻译过来的洋词。许多中文译词我都不太信得过。英文“审美”(AESTHETIC)一词有“审”(多么俨然在上)或“美”(多么煞有介事)的意思吗？即便有吧，这个词也容易在使用和理解时发生不确当的效果：要么用作高帽子，使画家沾沾自喜；要么用作软棍子，使画家自惭形秽。美丑是因人因事随时变

化的。中外美术史的远例不去说了,就譬如民国的美人画当年多美,解放后人皆唾弃,近年挂出来卖,又瞧着挺美;文革时期宣传画当年多美,文革后人皆唾弃,近年再看,倒也是一种美,改动一番,简直普普艺术,而普普艺术的"审美观"是根本无所谓美不美。

真的,我画画时,没想过什么是"中国人的审美需要"。碰巧最近我写生了好多中国古典山水画册和名家书帖,当作静物画。我喜欢中国古典书画,很喜欢,你可以说因为我是中国人,骨子里藏伏着"中国人"的"审美需要"。其实许多西方人长年斥资收藏或毕生研究中国书画,比我更懂得、更喜欢。

但我写生古典中国书画的工具、方法,还有"审美需要"(姑且借用这个词)不折不扣是油画那一套——不少中国同行、西方画家看了,有的喜欢,有的不喜欢;我也写生欧洲古典画册——中国同行、西方画家看了,有的喜欢,有的不喜欢。你看我该怎样从中判断什么是"中国人的审美需要"?我喜欢人家喜欢我的画,但别人不喜欢,我也会低头画下去,因为自己还喜欢——虽然常常不满意。

这篇问答不是来谈我自己的。我的意思是,画画、画什么、怎样画,顶要紧是看你自己喜欢不喜欢。你自己不喜欢,却想着别人——不管是中国人、外国人——喜不喜欢,或者一味以别人的喜欢认作自己的喜欢,终于觉得那就是自己所喜欢的,以至不由自主而自以为是地画下去。这种情形,你说该怎么办?

1998年7月

文化错位
——答顾丞峰先生问
(《江苏画刊》1999年第2期)

时间:1998年12月16日
地点:南京品阁画馆

顾:这是我们第二次坐下来细谈了。记得第一次是在92年,我曾问你这些年在美国感受如何,你说:"我在'看',一看就看了十年。"当时我理解"看"就是在观察西方各类艺术,找自己的感觉,你现在是否还在"看"?

陈:仍然在看。以后也还是看。

顾:这次你带了作品回国展出,已经在"做"了。据我所知这是你出国后第一次在国内办展览,这两天不少人来看过,反响不一。大家想了解你现在是如何想的,对自己这批作品以及你从前的作品怎么看。

陈:老哥们说了好几年了,说挂起来给大家看看吧。10月底香港科技大学艺术中心邀请我去办展览,展后我就趁便带些画回国。这里是我流窜插队的"第三故乡",操办的是热心可靠的朋友,我很乐意请大家过过目,我也顺便看看大伙儿的"看"。可我还是被当成曾经画出过好画的人,大家很客气,当我面不太说。我看出好多同行不理解、不喜欢。至于我想些什么,我在香港展的画册上都老老实实交代着。另外,去年以来《美术研究》每期发

表我的连载文字，也都说得是我怎样“看”。

我去美国后继续画了好几年西藏的题材，后来画不下去了。89年以后画了好多大型三联画，前后约五六年吧，然后从其中的一套引申出静物系列，从96、97年画到现在。

顾：如果你做个简单的判断，在你这些年的几类作品中，你个人看重哪类作品？

陈：我把它看成一个过程。我常在画完后想：嘿，这回有点意思！可很快就觉得不行了。我很难说哪个阶段我更喜欢，过程更重要，我要的是自己生长的线索，顺其自然走下去。所以我不知道下一阶段是做什么。比如这批画——我是在很偶然的情况下开始写生画册。

顾：你感觉到有一条线索贯穿你的全部作品？

陈：也许是，但我不知道。这要你来告诉我。“过程”不是事先能设定的。我只知道我对画册一直感兴趣，但我没兴趣去画纽约的生活环境，这正是纽约文化对我的深刻的影响：它使我不再去画过去那种反映论式的写实绘画。

顾：我看这就涉及到所谓“文化错位”的问题。记得段炼在纽约对你做的访谈中曾谈到这个问题，你也就此谈了很多，那么你在画面上对此是怎样体现的？

陈：所谓“错位”或许就是指人、事双方都不在原来的位置上。譬如，我在西方看到的中国古典绘画，质与量远远超过我在中国所看见的；我居然会在纽约用油画写生董其昌的画册。仔细想想，今天我们有谁能够不处在“文化错位”中吗？不光是我，我们大家都在文化错位之中。我只是注意到它、肯定它，并在自觉到错位的状况中去表现这错位。

顾:我想段练的说法是否是从"文化资源"的角度来谈,因为你生活在美国,与美国文化有关联。

陈:是的,我的画就是同美国文化的关联的结果。80年代的所谓后现代绘画给了我一种眼光和信心,比如说,我可以去画画册。大伟·萨里大量借用流行图像,安迪·沃霍就更不用说了。(顾插话:他们画图像而不是画画册)对!也许有一天我会去画沃霍、萨里的画册,甚至我自己的画册——画家要对画画这件事本身作出反应,这也是纽约对我的影响。

顾:正好国内许多人关心你与徐冰就西方当代艺术的那场争论。我想这不是你们之间看法的简单的不同,实际上与文化错位有关。所以还是再谈一谈吧。

陈:那算不上是争论。我与徐冰两人都评价不了西方当代艺术,也评价不了中国当代艺术。我的意思很简单:咱们在外面待得久了,回来说话得当心,不要轻率地说西方怎么好,或西方一塌糊涂,这样会发生误导,误导加上误读,很可怕。应当审慎地把意见说得尽量准确、客观。我不能同意他说西方当代艺术不可救药、胡作非为。许多事我也看在眼里,但西方文化好就好在你可以说它不好,那是个充分地自我诊断、自我治疗的文化。我吃惊的是他会全盘地否定杜尚以后的西方当代艺术。(顾插话:你跟他本人交流过吗?)没有。去年我在地铁站碰见徐冰了,就问他:你读了我的稿子吗?他说:读了!然后就笑了。

我同徐冰在加州办过展览,聚餐时他说的一句话我印象很深。他说,高雅文化在大众文化面前太无力了。这说得真对。我俩说来都是在弄所谓高雅艺术,都面临同样的问题。还有他说在苏荷(编者注:纽约前卫艺术区)已经看不见令人激动的东西,有一

种无聊感。这也是真的。我总觉得这些话应该对西方去说而不是对国内同行说。

顾:但是你对西方说有没有可能生效?

陈:说话不是为了生效,要紧的是说出来。但话语权在人家(指西方)手里。我们要说,借的是人家的舞台:我没去人西方当代艺术的伙,没有舞台说话;我也没入中国当代艺术的伙,可以说也没有舞台,但这里是我待过的地方,大家念旧,还能一起扯闲天。总之,我们都不在原来的位置上说话,这也算是“错位”吧,至少是易位了。错位,不一定就是错的,当我们说“错位”时有点贬义,中文的许多词都带有明确的价值判断,英文的“Dislocation”(即“错位”)是个中性的词语,我理解就是方位变了,连带着认识、语言也一起变,不涉及对错。

顾:你自己在作品中怎样体现这种错位?

陈:我在纽约画西藏,即严重错位。后来我并置我心目中的不同图像,算是比较自觉、主动地利用错位来表现错了位的文化,那些图像不是我的,因为图像已经在表达它们自己。国内的朋友一眼看到图像,但似乎没有注意到我怎样看图像——我画的是“观看”。杜尚说,一幅画当初画出来的时候,同我们后来去看它时的状况是不一样的。董其昌一定想不到今天我会这样地看他的画、画他的画。每幅画都将脱离作者的照顾,自己活下去。

我是很边缘的,刚来美国为此很困惑,现在我不但适应,而且非常需要、重视这个边缘的位置。去年我读了费里尼的书,他是欧美电影主流的大导演,却说他一辈子最欣赏的就是边缘状态。他进一步说,我们每个人都处在边缘:我相对于你,就是你的

边缘,你则是我的边缘。他是在说一种角度、方位,特殊的角度、方位,才能看出事物的特殊意味。错位使我找到了自己的位置。

顾:如果照这种说法,每个人都在边缘了?

陈:他的说法就是这样。他不是个理论家。他在自己的主流位置中尚且认定自己是在边缘,我读到了,暗自想:"此道不孤"。他拍过一部电影叫《费里尼的罗马》,那是他眼里的罗马。我当年画的也无非是我眼里的西藏。西藏并不是这样的,但在我看来就是这样。那时,我已经是在西藏的边缘,只不过现在用这样的词来回头描述那种位置。

我肯定我的边缘状态,尽量充分地表达这状态。朋友说我没生活了,没激情了,但我对画册有"激情",光是看还不够,还要去一笔笔画出来,我天天和画册在一起,干脆就睡在堆满画册的书架旁,那不是我的生活么?哪位画家家里没画册?所以我自以为比以前更接近所谓"生活"了,过去有人将我的西藏组画称作"生活流",其实我了解多少西藏?

顾:既然你当时没有体验过多的西藏生活,是否意味着你的成功是偶然的?

陈:我可不知道。别人给我的讯息是那套画"成功"了,至今用那套画同我现在的画比高低。马思聪创作过一首西藏组曲,人家问他:怎会这么有"西藏"风味?他说,我要是去过那里,我就写不出来了。

顾:你在西藏生活很短暂,却取得巨大成功,现在你有这么多"生活",却没有取得那样的成功,这又怎样解释?

陈:不一样啊。那时的大气候促成那种状态:当时的国内美术界似乎在等着什么玩意儿冒出来,破个缺口,我大概正好撞上

了。现在我在纽约，地利天时都不是那么回事了。美国、中国都难有当时那种气候，有谁现在在乎某个人在画什么吗？所以问题不是我对画册或西藏的体会有多深，而是生活在变化，对生活的定义在变化。谁对我说"你的画没生活了"，他对生活的定义就可能还是原先的，我只好顺着他的思路狡辩说：我有生活！

顾：这就很有意思了，如果说赵树理在农村生活半辈子，写出有生活的作品，而你那样短暂的生活经历也取得了和他类似的效果，这就不能不对"生活"的内容重新审视了，也就是可以反证：艺术家并不需要长期扎根，同样可以出好作品，即便长期生活而没有感受同样出不了好东西。

陈：我们还是绕不开延安文艺座谈会的话语和命题。刚才不是说了么，重要的不是生活，要看谁在生活。

顾：在我看来，可能说你的画没有生活不是指以往的"体验生活"，而是同你从前的作品比较，缺乏了当年的激情和震撼力。有人说你的画失去了以往动人心魄的东西，只剩下一种"智者的游戏"，是在现实与虚幻之间寻找一种平衡，是一种文化资源枯竭后的无奈。

陈：说得很好。不错，我就是在表达无奈：没什么可画了。我的"有奈"就是将这种"无奈"画出来。关于"激情"问题，说来很有意思：我刚画出《西藏组画》时，董欣宾特意来信，说我画《泪水洒满丰收田》的激情到哪里去了？90年代初，徐乐乐也特意写信来美国，说我现在的画看不见《西藏组画》的激情了。我不记得怎样回信去狡辩，总之类似的口头上的追问更多。看来我曾给大家供应过"激情"，后来少下去了，我得反省反省。可是一反省，激情恐怕更会少下去。我现在对举着录像机录像很有激情，阿城称我录像狂。给我拍部电影，大概会有激情吧。我可不是个"智者"。

至于"震撼力"，一面或许来自作品，一面要看观众是否正处在一种准备被震撼的状态中。文革后那些年，民众和艺术家都处

在准备被震撼的状态中，现在呢？或许钱能够震撼我们。萨特的《写作是什么》，还有《新艺术的震撼》的作者，都谈到这问题，后者说，西方人在70年代以后已经失去被震撼的能力了。

没有一件作品或一位作者能单方面造成效应。

顾：我看你和王瑞芸的访谈里曾说过，后现代就是一种无路可走的状态。

陈：后现代是将“无路可走”构成“状态”，从中走出许多路来。国内的朋友大概很有路可走吧，所以对我的画十之八九同你上述的反映相类似。这里的确很难找到思路相通的人。但也有会意、喜欢的。徐累早就给我许多赞赏和认同，我同他的思路很接近。这次董欣宾看了，又从另一角度夸我。你瞧，他俩都不是画油画的。

顾：你怎样对待这种回馈？

陈：继续做下去。我这样做有我的理由，是我切身的体验。如果体验没变，我大概就会这样走下去。我重视的是过程。倒不是我不听别人意见，是我没法子变成别人。但回馈是珍贵的。你不画出来，就不会有回馈。有意思的不是回馈的内容，是回馈本身。

顾：这就是说你目前的状态很满意？

陈：我画得很高兴，不然不会画那么多。画画册的静物大概近四五十幅了。

顾：既然中国同行意见是这样，那么西方同行的意见如何？

陈：同国内相反。作评论的尤其表现出兴趣。一项欧美比较文学的会议甚至用我的画作为一项讲题，事后还收在该会的文集里。有位舞蹈家和作曲家通知我，说她们用了我的并置方法

创作新作品。我的三联画曾被邀请在苏荷一家画廊同装置、录影带艺术一同展览。我年轻时相信一幅好画会有公论，现在我不相信了。杜尚说，一幅画画完，就开始了它自己的另外的历程，我证实了这一点：同样一幅画在国内国外会有那么不同的反应。中国的老话叫做“见仁见智”。我倒是吃惊《西藏组画》当年会有那么多人叫好。

顾：你认为在你现在的作品中理性与感性的成分哪些更多？

陈：作品中的理性感性能分开说吗？于是之谈他演话剧的经验，说他每演到《茶馆》第三场剧中主角打定主意准备自杀那一段，鞠躬送别亲人时剧情要求他流下泪来。每回演到老泪流淌的一瞬间，他就在心里暗自庆幸：这回没演砸！这回没演砸！你想，他脸上流着泪，同时在心里嘟囔这么一句话，你说是理性还是感性？艺术是假的，做作出来的，但要有真感情、真功夫。画画一样道理。我近来画这些画册，内心躁动，只能靠间断抽烟平静自己。这同我画《西藏组画》时的心绪一模一样。

顾：你与段炼谈过“观念”问题。国内学术界和艺术家也谈得很多，争论很大。你的作品中有没有观念因素？你又是怎么看的？

陈：我想我们或许将观念艺术同艺术中的观念混在一起了。艺术史从岩洞壁画开始就有观念，“观念艺术”则从杜尚以后分出一个类别。徐冰、谷文达、黄永砯等人做的就是观念艺术。我不算观念艺术家，观念艺术家很少还在画画。但这次我在香港的画展就被评论者认作接近装置艺术，这我可没想到。我将我写生的国画画册运到香港，在展厅同画一起放置，主办者很高兴，他自己就是个观念艺术家。但我不会说：我的作品里有观念，你们来找。一定要说有，也可能有吧，比如熟悉与陌生的关系。但我觉

得观念的真义是不可言说的。最近我读了记录男女情事的《绝对隐私》,其实一说出口就已经不再是隐私了。我想,所谓观念和隐私,是一种锁在里面的东西。

顾:你所说的观念如果更准确点应该叫想法。我觉得今天所说的观念应该建立在观念艺术产生之后,也就是杜尚之后所注重的艺术家先入为主的东西。

陈:对。所以我不会标榜自己是个观念艺术家。我有兴趣的是国内艺术家在何种理由及程度上被"观念"这回事纠缠。大家似乎太过追求变化,那恐怕出于内心深处的不安。西方艺术家很少摇摆变化,他们各自在一个命题中埋头作二三十年,甚至一辈子。

顾:你这说法让我想起国内早些年有人的一种提法,叫"圈地运动",意思是艺术家将个人某种风格或领域固定下来,别人不得染指,别人也这么画就是模仿。

陈:是这样。美术史就是一场圈地运动。维米尔那块地圈下来谁能去试试看?我也妄想圈地,但圈不成功。画了《西藏组画》后,居然好多人真的去西藏受罪,我真抱歉。

现在我画画册,拜托同志们别来学我的坏样。

顾:那么你这次听到对你作品的各种看法,是否动摇或坚定了你继续现在的创作的信心?

陈:我已经过了在意的年龄了。我学会与别人相处。倒不是说我有怎样的独立性。在美国,圈子、山头太多了,艺术家彼此之间是"悉听尊便"。国内不一样。这里的氛围还是别人的意见对你很有作用。这也很好玩。我知道这个圈子的边界在哪里,这里的针对性很强,彼此很在意。这种感觉在西方不容易找到了,他们挺怀念他们也曾有过那么一段时光。

顾：我记得王瑞芸的文章里对你的形象有一个描述，她说：陈丹青坐在沙发里，穿戴得干干净净，像一个贵族，一个最后的贵族。不知你看到没有？

陈：我读过那篇稿子，第一件事就请她把那两句话去掉。可发表后还是没去掉。贵族这词不能乱用的。贵族讲的是家族和血统。当然也有精神贵族一说，但有这一说我也不愿戴这顶高帽子。她要给我戴我也没办法。所有评论说出的不是被评论的人，而是评论者。

顾：这两天你在南京看了几个年轻人的展览，你能大体上描述你的感觉吗？

陈：那个“浮情”展挺有意思。我现在很难对一个展览说什么，我在国内看得太少了。我看画不再像年轻时那样，不喜欢就不去看；一切存在都值得看，我全当它是真的，尽量不给价值判断，更不给道德判断，我相信每个展览一定会提供什么给我，有意思的总是展览背后的东西。过去我奇怪西方人研究中国当代美术史会选择我们看来很差的画，现在我站在他们的角度上看觉得有道理。他们有另一个价值系统。我越来越感到，一件事会有十种以上看法，这样事情才有意思。这也许是我能够坦然面对别人对我的各种看法的原因吧。

顾：这大概是你多年修炼的结果，就像段练文章里说的，陈丹青不时在用一种苏格拉底式的方式回答问题，是不是？

陈：不敢不敢（笑）。

快乐的人质
——答杨子先生问
（南方周末）

去夏逗留北京，《南方周末》记者杨子先生做此电话访谈，秋季刊出。其中关于巴尔蒂斯艺术的"国际性"、"震撼性"等问答，当时因篇幅有限，删去了，现补上。此稿无非谈论当今"时代"种种，遂将其中诺曼·克莱的句子移作标题，亦是一乐。访谈稿发表后，承陈履生先生"特约主持"，湖南钱海源先生为文抬举，在文艺报2000年3月16日艺术周刊的"视窗"专版发表《论陈丹青现象》，对本人言论观点逐一批评。惜原文太长，无法在此逐字摘录，倘若摘选，意恐有损钱先生原意，读者若欲读原文，可寻索以上《文艺报》专版。对钱、陈二位先生的关爱与批评，谨致谢意。此书面市，其中可供批驳处谅必更多，今国中文艺批评似渐露风气，若钱先生不吝赐教，幸甚幸甚。

（原访谈者小引）

陈丹青隐居美国的这些年有点让人想起那位写出一本惊世骇俗的《麦田的守望者》后便奇门遁甲般地消失了的塞林格。他的《西藏组画》的光彩并没有因为时光的流逝而有所减损，在我们记忆中它们还是那么鲜活。去年年底他带了一批新作在南京办了一个小型观摩展，这已是他出国将近二十年后的事了。这批以中国古代大师的册页为题材的作品让所有沉浸在对《西藏组画》的追忆和迷恋中的观众感到强烈的不适和轻度的抗拒。这或者不是他们期待的陈丹青吧。但一

个画过《西藏》的陈丹青最终会长成什么样子怎么可以是我们能够一厢情愿地期待和设定的呢?

不久前,陈丹青接受了本报记者的电话采访。

问:请介绍一下你去美国后的情况。

陈:假如出去十天半月的,能说好多,待十八年,就不知从哪里说起。吉林美术出版社将要出版系列丛书《海外华人艺术家谈艺丛书》。我个人那本标题叫《纽约琐记》,明年春天上市,"书"里说的就是出去后的情形。

问:你为什么画这些被人称为古董的画?它们和我们记忆中的那个陈丹青差别很大。

陈:整个中国同我记忆中的差别也很大。我画的不是"古董",是印刷品。简单说,我只是对不同时期的视觉经验做出反应:当年画西藏,是从文革教条回归库尔贝的信条:"画我看见的东西"。到美国后我看见什么呢?高度的图像(即印刷品)和媒体(即影像)文化。普普、后现代,都来自媒体图像造成观看上的"第二经验"。中国早已进入印刷品和媒体时代,而大部分画家仍在传统油画的大美学里,所以会诧异我画图像。其实我还是在画"我看见的",当今时代,印刷品实际上差不多已经是我们睁眼观看的"第一经验"了。当然这只是有此一说,不算什么道理。我画"画册"是近两年内的事,还画别的许多。太久没回来露面了,沟通不易,假如我仍在画西藏,诸位可能更奇怪吧。

问:在1985年黄山油画会议上,你在那篇后来影响很大的书面发言中指出,中国油画语言根本没过关。这次回来你看了不少国内同行的作品,你觉得中国油画有戏吗?

陈:当然有戏。单是我在美院的同学如杨飞云、朝戈、谢东

闵、刘小东，都画得棒。90年代又出大批波普、"艳俗"等等新作，都在生动表达他们的生存状态，很有活力。新人太多了，我说不过来。我那篇文章的观点是十多年前的、片面的，引起的影响也是片面的，我在将要出版的书里详细谈了。

问：有人认为，现在一些艺术家只为西方的双年展而画画，根本没有面向大众。你觉得呢？

陈："面向大众"是过去意识形态的口号，今天的套话是"面向市场"。但"大众"和"市场"在艺术上不是一回事。双年展的艺术，大众不要你去"面向"他。西方也老是闹艺术与大众的问题，德国的波依于斯主张艺术与生活一回事，人人都是艺术家，可他和他的徒弟弄的装置只有极少数人看。马蒂斯说艺术和大众永远是鸿沟一条，可是他的画现在成了百货商店购物袋的图案，他的回顾展挤得水泄不通。

我们要不要走西方的同一条路？我们希望不一样，也不可能一样。但所谓"四个现代化"，全是西方标准，文化、艺术怎么办？全世界的参照系统都是西方那套辐射性、笼罩性的文艺，我们从80年代就追随西方"现代艺术"，以为那样就会弄出一个中国的"现代艺术"。其实呢，我们是在远距离说明、补充他们的文化。十多年过去，现在西方开始从双年展上核算、回收它的"文化利润"了。

双年展本身就是西方文化的"市场"。

我们没别的选择，除非拿出自己一整套新文化、新艺术。可能吗？所谓"当代"这个词，也意指西方，吸铁石在他们那里，于是大家就去。唐代的长安，万方来拜。到了清朝我们还是大帝国。民国时有人说：北伐了，到黄埔去；抗战了，到延安去。今日年轻

艺术家的“延安”在哪里？纽约？柏林？伦敦？

这是大的命运。中国过迟地出发、又过早地遇到了西方文化进程中的种种问题。这会造成一代一代艺术家持续的困扰。我们为谁画画？我问国内的画家可知道画给谁看？观众是谁？多数都说不知道。但我在国内不少画中还是看见艺术家自己生命中的东西。不论如何，这就是我们的存在状态，它自己会转化的，咱们慢慢走着瞧，没有人预先知道答案。

问：法国画家巴尔蒂斯的画展在北京举办时，他给中国观众写过一封很感人的信，在对中国古代艺术表示极大的敬意之后他说，他不明白为什么中国青年艺术家一味向西方现代派靠拢、一味表现混乱和破碎，对此他深表担忧，你认为这种担忧有道理吗？

陈：这是全球范围的“围城”。他，一个法国人，写信给中国人表示他对中国艺术的担忧，这件事本身就说明20世纪的“混乱和破碎”。

我猜他的话不会在中国起作用。那是一个八十岁老人的声音，他呼唤死去的文化，不愿看到今天活的文化。他了解西方，看透西方，他爱慕中国古典艺术，可是他了解20世纪的中国么？

重要的不是他说什么，而是他的真挚。西方有的是这样的艺术家，人格独立，总在质疑现存价值观。我佩服他的骄傲，不买帐。他活在现代主义黄金时代，但一直人在外面，不随大流。中国很缺这样的人格。

但存在的就是合理的。我们的存在同他太不一样，没有人能够劝告在另一空间、另一时态中生活的人们该做或不该做什么。加州一位评论家诺曼·克莱说得好：“我们都是这个时代的快乐的人质。”没错！谁都被自己的时代所扣留，逃不掉的。过一

百年,后人怎样看我们?

问:在画这批以古代大师画册为题材的作品时,你有什么感觉?

陈:很快乐,一幅接一幅画。这件事可能有双重性:大师的画册贬值了,变成我摆的一组静物;但它们又从我手上从印刷品变成"原作",是我画的,又不是我的画。这说明什么呢?我可能在画"画家"与"画"、"画"与"印刷品"的关系,那是一种暧昧的,有待了解的关系。

问:你怎么看高雅艺术与大众文化的对立?你看了《还珠格格》吗?你怎么理解这种狂热?

陈:我只在北京澡堂子看过半小时《还珠格格》。我喜欢"小燕子"。我们的大众文化还不够强,应该有十部《还珠格格》,纽约不知有多少这样的玩意儿。问题是"小众文化"你拿出好东西来呀!阳春白雪与下里巴人不该是对立的关系,而是一片生态。我们的文艺生态不平衡,给破坏太久了,现在试图重建,好,"大众文化"这条"龙"真的来了,"叶公"却不高兴。

有各种人群,就有各种艺术。我们往往互相管闲事,因为不太明白自己什么角色,也不太明白对方什么角色。

十年来我在纽约租看了大约两千集国内连续剧。我把它当生活看。49年后中国最了不起的视觉艺术,就是连环画、连续剧。所谓"严肃"、"高雅"的艺术咱一时比不过西方,也比不过中国的老祖宗。看连续剧别带意见。《编辑部的故事》、《无悔追踪》、《刘罗锅》,都好。比电影好。中国连续剧的许多好东西是附带的、不自觉的,是种骚动,所以好。他们甚至半自觉地在做雅文化该做的事,而且不知深浅地探讨人生哲学的话题。还经常拍实景、动真格。美国这边是流水线操作,生产可口可乐似的。

如今艺术总算真正"为人民服务"了,《还珠格格》就是为人民服务的铁证。当然,老百姓除了娱乐,还会要别的文艺,"老百姓"也有"档次"的,唐诗宋词元曲明戏,当时那念的看的,也都是咱中国老百姓呀。西方雅俗的界线很清楚,但又来来往往,良性循环。俗极而雅,雅极而俗,文化只要是成了生态,好比阴晴四季,自己会周转的。纽约百老汇剧院夜夜笙歌,另有许多"小众"剧院如"外百老汇","外外百老汇",做许多实验的东西,又回馈给大众的那个百老汇。

今日我们的"雅文化"尴尬苍白,是和大众文化没一块儿长在一片风景里,不在一个生态里玩,却又在一个文化空间里挤来挤去。

问:你说你最欣赏"边缘状态",在你画出《西藏组画》后,你应该不是边缘状态,而是成了中心人物,备受关注。边缘状态给你带来什么好处?你试图打入美国的主流文化吗?

陈:我跑到偏远的西藏,就很"边缘",逮着那角度,我就能针对当时的主流出点偏峰。后来被抬举成那样,我不太清楚,走掉了。大家怎么还记得那组画?再后来,画西藏变时髦,不边缘了,反而不妙。边缘的"好处",是要你找到边缘的创作缺口之后才会有所意识。它给你难得的角度。

我在美国一直是近距离的旁观者。

"打入主流"是害怕处于边缘,是弱者的价值观,你见过哪位西方人暗自发誓"我一定要打入中国主流文化吗"?你要"打入",就要交际、跟人去混,创作上要赶紧整容,学会讲人家那套语言、做人家那套表情,太累了。我从来怀疑这价值观。我们为什么非要得奥斯卡奖?诺贝尔奖?那是人家家务事。

可是西方主流里多有质疑"主流"的声音。安迪·沃霍早就说每人成名五分钟。你办展览,酒会上你就是"角儿",结束后下了地铁就不是了。我现在接受你的电话采访,"角儿"似的,挂了电话就不是了。你的采访早超过五分钟了,我真荣幸。美国画家如今也难说有什么主流明星了。全美几十万画家,一阶段会有几十位弄潮儿,没人能对我说出三个名字是大家公认的,只能说哪儿有个展览还有点意思,值得看看。中国人刚刚"打入"西方艺术,西方也才转过眼珠子开始看看咱们,所以咱们接着消息,就使劲打听自己的份儿,好比寻找集体照片上模模糊糊一排排脑袋:有我吗?哪儿是我?

问:移民画家在国外总会遇到这样那样的困境。绘画比文字好些,不存在翻译和翻译后丧失精华的问题,它是一种国际语言,对你来说,困难在哪里?

陈:"国际语言"是白人主流的"话语霸权"。我到了"国际"上才看穿"国际语言"其实是神话。

视觉、绘画,也有不可"译"处,图像有时比文字还难懂。我在国内遇见过好几位阅读前卫文学、听前卫音乐的文化人,还问我毕加索、米罗到底什么意思?好不好?对抽象绘画和极简、普普以后的艺术更是进不去:这就是图像的诡谲。图像符号倒不必翻译,如男厕所、女厕所、交通标志之类。

如果你想进入主流,老一套不行,先得将自己"翻译"过。现在西方是前门后门大开,第三世界艺术家自己翻译一遍,就有希望进西方的大场子玩。

"国际语言"对我来说没有困难,因为我没想过要蹭进去玩。看别人玩,也蛮好玩。

问:在一篇访谈中你说西方人70年代后已经失去被震撼的能力了,你也可以说现在中国人也失去被震撼的能力了。但我相信还是有一些人期待着被震撼。不是我们无法被震撼,而是艺术家难以震撼我们了。比如崔健,他的确不能像当初一样震撼我们了。

陈:当初被震撼,现在震撼不了,说起来都是报应。雅的、俗的,我们都还没铺开,都还欠做透。我们面对的是一片荒凉的繁荣。

二十年前我们这伙人出道时,是文革教条到了不可收拾的地步,现在另一套教条似乎也到了不可收拾的地步。前者因为宣传化、政治化,后者因为商品化、市场化。政治宣传、商品市场,其实没错。西方消费文化也是"政治宣传",都能出好东西,我们的问题恐怕出在"化",可又没"化"好,因为二者的原因是一样的——我们那点文化底子、文艺招法,透支了。

你说艺术家难以震撼我们了,可艺术家不容易,母鸡也有不下蛋的时候。崔健当初能震撼,很了不起了。我们只有一个崔健,西方摇滚,一阶段会有十个崔健,再过一阶段,又会滚出十个李健、王健。列农那伙披头士出道时,还有其他许多乐队在到处玩。咱们呢,你看"小燕子"红了一红,社会团团围住,非弄到她吓哭为止。

问:你回国也有一段时间了,有什么感觉?

陈:中国生动。生动的内容之一是大家心里不安全、烦躁。一群姑娘踢一个足球,得念在十二亿人口面子上,全国上下跟着大惊动。"文革精神"似乎在以另一种方式继续,一种价值观忽然会变成全国人民的价值观:文革时谁敢说自己不想革命?现在谁敢说自己不想发财?那会儿多得是成立"组织",现在动不动开公

司。我在别的国家从没见过街头巷尾谈生意的集体梦呓。

不过集体梦呓也是大活力，对中国前景，我们的想象力还得跟上。

问：你在上海长到十六岁，又在纽约待了十八年，你的感受是什么？

陈：就是我从未画过这两个大都市。

问：为什么？

陈：我也奇怪。我经历过穷山沟里接近刀耕火种的生活，也经历过西藏原始部落般的生活。但我的大部分生活是在最大的都市，可我对都市题材几乎没有反应，农村在我心里是挥之不去的情结。我的生命经验与创作是个很大的悖论。但我需要这个悖论。

问：为什么你说上海变丑了？

陈：我的意思是——请大上海父老乡亲多包涵——上海变土了。上海的市政管理、交通管理无疑是全国一流，近年越弄越好，老百姓生活条件也强太多了。但就城市论城市、就景观论景观，清华大学一位建筑系教授的话我很同感——他说，上海会变成三流的香港。另一专家说起北京："我们正在毁灭这座古城，不是用战争，也不是用革命，而是用建设。"——上海人不是笑北京"土"吗？。

我自己就很土：到现在我才明白小时候的上海比现在"洋"多了。那时的上海真有种风雅、颓废的气质，有情致。我后来到纽约和伦敦时会想起上海，二十年前在北京的欧洲留学生说他们一到上海就想家。现在回去，景观是不说了，上海过去那种叫做"老克腊"（发音取英文的"Class"或"Classic"），也称"老侠客"的人物（形容精炼风雅，会穿著、善应对，即便在文革期间也懂得讲

究生活品味)似乎绝迹了。他们套一件中山装也有气质。

"土",也是指某一类"人"、"语言"、"生活方式"退出了历史。我正在写一本江苏出版社约的书《多余的素材》,就是瞎扯这个话题,明年会出版。

有人性的生活方式是古典的。在欧美,上流精英都住老房子。北京地产"大亨"潘石屹就住在怀柔乡间别墅"山语间"。单就景观论,全世界在变土,你在欧洲参观了凯撒、梅迪奇、路易王朝或拿坡仑的伟大古迹后,一走到新城区,高楼、宾馆、麦当劳,触目就是"土"。就视觉上说,所谓"土",就是实现现代化的结果。没有一个农民是"土"的,可是穿上西装、洋装,你觉得怎么样?塞尚就是乡下人,可当年电灯才发明,他就伤心,直觉到点煤气灯的巴黎旧街的美将要完蛋了。

中国呢,文革大规模整人,现在全方位屠杀景观。

人类的"进步论",在西方大受质疑。我听说法国密特朗上台后做的一件事,他通过决议将巴黎城区外一些盖得造型耸动又不实用的建筑炸毁,他亲自按电钮开炸。这是大智大勇。

据说上海吴淞口将要集资树立一个几十米高的关公塑像——中国是天然的后现代国家,到处充满活力、充满创造,我们又在亲眼见证一场可能规模更大的"大跃进"。

1999年8月

答吴亮画廊问卷

吴亮先生，著名文学与艺术评论家，今年春季在上海南京路新辟步行街老字号“先施公司”楼上开张“顶层画廊”。事前书写“画廊问卷”五十题，征询各地艺术家回应，我也得到一份，试答如下：

画廊与艺术家

1、画廊也许会放弃大部分的公众，但它一定要和部分公众合作。这种合作，必须经过对潮流的俯察和推动才可进行。你认为现在的画廊有没有做到这一点？

答：就我所知，“俯察”潮流似乎是美术馆的事，“推动”潮流，则要靠“画廊群”，靠十个百个以上有见识有魄力的人物——譬如“吴亮”——经营十家，以至上百家画廊。

不过还要看推动的是哪一类潮流。如果画廊群的效能同时意味着“美术界”：有意思的作品，有意思的人物，都出现在画廊群，那么，“美术潮流”将会应运而生，不然，画廊“推动”的大致是商业的潮流（是否成“潮”，是否入“流”，姑不论）。商业潮流，也不错，毕竟能够推动美术界无法推动的事物，但目下中国的画廊与长期形成的那个美术界，是什么关系？或者，画廊是否已经是中国美术界一个有机的，活跃的，必不可少的组成部分？要之：我们是否已经形成了画廊“群”？

2、殊异的艺术如何经过画廊的"过滤"从而登台，使之成为人们可以接受的平常艺术(殊异由此成为标志、风格与个性)，你认为现在的画廊是在做这种冒险的前导工作，还是在做另一种"追尾"工作，即等艺术家出名，然后进行商业包装？

答：在中国，绝大部分著名艺术家的"名"，实际上来自原有的美术界，不是来自现有的画廊。画廊"追尾"著名艺术家"进行商业包装"，很好，很应该，很正常，假如画廊能在原有美术界里里外外的艺术家中发现优秀而无闻的角色，代理他，果然使他仅仅靠画廊而暂露头角，出了名，甚至为美术界所瞩目，那就是一项真的"前导"工作，或许，画廊因此须要"冒险"。

问题："人们可以接受"的"平常艺术"是指什么？

3、你还认为在现今时代，思潮、预见性、批评、发现、敏锐、原创仍有它们的重要地位吗？如果它们已显得无足轻重，那么决定一件艺术品价值的理由又是什么？而现今的画廊到底根据一些什么标准来为艺术品定价？

答：不仅"现今时代"，凡过去的时代，未来的时代，真正的"思潮、预见性、批评、发现"，尤其是"敏锐"，都很重要。(在"现今时代"，我不会用"原创"这个词)

假如以上诸项在现今时代已经"显得无足轻重"，那就是现今时代的大问题，我们将因此很难找到"决定一件艺术品价值的理由"，也难以确认"现今的画廊在根据什么标准来为艺术定义"。

4、画廊在一座城市里应该扮演一个什么样的角色？你又希望自己能在其中扮演什么样的角色？你理想中的画廊，能为你做什么？画廊是否仅仅为了替你代理或代售作品而存在？

答：林子大，鸟儿多，一座有许多画廊的城市会吸引画家到那里去，逐渐生成活泼的美术"生态"，构成"美术界"，写下活的

"美术史"。古时候的扬州,清末民初的上海,现今的纽约、米兰、波恩、伦敦、东京,就是这样的城市。

我曾在六七年期间是纽约某两家画廊的代理画家,又曾在八九年期间身居纽约而不找画廊。这座城市以她千百家画廊的"画廊文化"教会我怎样来确认(而不是"扮演")自己的角色——那或许就是我"理想中的画廊",即便她不为我"做些什么"。

好的画廊,同所有画廊一样因"代理"画家"而存在",同时,她还会教你怎样做一个艺术家。

5、你对画廊的老板有兴趣,还是对画廊的艺术主持人有兴趣?你认为一个阔绰的画廊老板重要,还是一个懂艺术的画廊主持人重要?

答:那要看他(或她)是谁。不论作为"老板"还是"主持人",他(或她)是怎样一个"人",对我很"重要"。

在纽约,比方说,李昂·卡斯岱里,是个极为"阔绰"的"画廊老板",但许许多多很"懂艺术"的主持人、策划人远远不如他。当他在50年代末发现、推出普普艺术第一代新人时,日后被称作"艺术策划"与"画廊主持"的这么一种角色尚未出现。此后,他也经常走在这类角色前面。

6、你能为画廊做些什么?仅仅是为了替画廊获得商业利润吗?你认为作为艺术家无非是一种特殊的手艺人,他的作品无非是一种特殊商品吗?因此,画廊无非是一个比较高雅的买卖场所?

答:我能为画廊做的事就是将我的画交给老板。除非我不愿走进画廊的门槛,一旦我交付画作,我希望为画廊,也为我,获得"商业利润",我不希望画廊赔钱、亏损。

是的,艺术家(如果是指用手画画的艺术家)"无非"是"手艺人",假如他天资高,手艺好,他就"特殊"。

是的,所有画作一旦进人画廊,都是商品,不会有"特殊"的

例外。

是的，画廊绝对是“买卖场所”——如果您愿意用“无非是”、“比较高雅”这类形容词，也可以。

7、画廊的功能是否等于“酒会+展销”？你认为所谓的“酒会=可能的机会”中的机会，说穿了不过是寻找或等候更多的买主而已？

答：画廊的活动，正是“酒会+展销”，自然，还要看画廊摆开酒杯对外展销的，是哪些画家的作品。但画廊的“功能”远不止于此，如前述，譬如，在纽约，真正的美术界正是由画廊群构成的。在中国，就我所见，画廊是画廊，美术界是美术界，二者各行其事，暗中略有关系，明里没有关系，是这样么？

“说穿了”，所有画廊存在的第一要义，正是“寻求或等候更多的买主”，这第一要义实现不了，画廊应该关门，也会关门的。实现了，则第二义、第三义，或许会来。

8、所谓画廊的“品味”在你看来意味着什么？多元的有闲阶层文化已经扩展到文明世界的各个城市，它把一切的殊异性都转变为通俗的消费品。在这么一种历史的间隙中，画廊将有何作为？它是“品味”的代销处，还是“反品味”的潮流砥柱？你的作品和“品味”的关系如何？你选择的画廊，是它的疏离立场，还是它的通俗、甜蜜与享乐性？

答：画廊的品味，即画廊主人的品味。自然，画廊主人的品味，又与时代、社会的品味有关。

好的画廊，有点像一位敢于率先穿出“奇装异服”坦然上街的美人，吸引目光，引来非议。所谓品味，大约是这样子挑动传播开来的。

至于推销某种“品位”，或“反品位”，都是在“品位”上做文章。假如国中真的形成了“多元的有闲阶层”，真的把“一切的殊异性转变为通俗的消费品”，那么，“在这一历史的间隙中”，画廊

可以大有作为,也可能毫无作为:端看主持画廊的他(她)是谁。

我的作品与品味的关系,应该由他人告诉我。我选择画廊(假如我有这样的机会与可能)不在于画廊的"通俗、甜蜜与享乐性",而在于我自己对这些画廊"品位"的"疏离立场"采取什么"立场",这立场,因时因地,有所调整变化,还是要看我遇见的那位画廊的他(或她)是谁。

9、你希不希望在你逗留、生活和工作的城市有这样一家画廊:它是你和你的同志的自由、想象力以及殊异性的活动空间,你在那儿能经常看到朋友以及他们的作品,你也会在那儿遇到知音、批评家、活动家和各种各样的其他艺术人士——那儿不是一个单纯的买卖场所,而是一个特殊的生活空间和交流空间。它使你产生灵感与幻想,而不是衣冠楚楚和装模作样——你希望吗?

答:是的。我们会在画廊遇见乐意遇见的朋友(也遇见不乐意遇见的人,包括不乐意遇见自己的人)。

市面上没有一个"单纯"的"买卖场所"。所有买卖场所都是"特殊"的"生活空间"与"交流空间"。所有场所都会产生"灵感与幻想",假如你愿意,又足够敏感的话。因此,可以"装模作样"而并不"衣冠楚楚",或衣冠楚楚而不必装模作样。

我对画廊好奇,有限的好奇(但不是"希望")。让我们好好看看人在画廊里的衣装与模样吧。在开幕酒会上,人们其实很少真在看画,而是看人,不是吗?

10、一家画廊是否应当有它长期的收藏计划,然后定期向外展示其日益扩大的收藏?如果一家画廊只是代售艺术品,它和别的商店的区别在哪里?你是否希望画廊成为一个在世艺术家的小型陈列馆,他们的一部分作品在此停留,而不是成为匆匆过客?

答:"长期"是指多长?"收藏"应指美术馆,进入画廊的画作

留存再长久也只是“货品”,直到被收藏家或美术馆买去,这才真正被“收藏”起来。

画廊与“别的”商店应该没有区别。货品不同,商店的性质则一。中国人管画廊叫“画店”,很准确,很中肯。“Gallery”,在英文里并不仅指画廊,挂满绘画或其他展示品的空间都可以称作“Gallery”。画家的确视画廊为一个“在世艺术家的小型陈列馆”,但这是个用词的问题。一家钟表店、鞋铺、肉庄、菜馆,不也是钟表、鞋、肉食、菜肴的“陈列馆”么?

是的,艺术家希望“一部分作品”在此停留,不过,艺术家同所有人一样,都是这世界的“匆匆过客”,艺术家活不过他的作品,不论那是些什么作品。就此意义而言,画廊或许与钟表店、鞋铺、肉庄、菜馆有所不同,很不同。

艺术家与时代

1、作为一个艺术家,对他所处的时代进行赞美还是嘲讽,是由他的立场决定的,或是他的性格决定的?现在,我们看到的多半是一些刻意的表演,即摆出某种姿态,无论是批判还是公然媚俗,都成为个人的“标记”。你认为时代注定要淹没艺术家,而艺术家除了进行徒劳的表演,就毫无作为了吗?

答:时间会淹没艺术家,但不会淹没真正的、伟大的艺术品——除非时间中止。

时代,则会彼此淹没。每个时代轮番“进行徒劳的表演”,时代很忙。

请艺术家对“时代”尽情赞美、嘲讽或咒骂吧!不论我们的“立场”或“性格”是由什么“决定”着,我愿再引述一次加州评论

家诺曼克莱恩的话（我不确定这是他说的话还是他引述别人说的话）：我们都是自己时代的快乐的人质。

2、许多人认为我们的时代已全面进入商业化，这种大面积的“共识扩散”是否一定要把一切艺术全变成商业晚餐中的一道无害甜食？如果事情只能如此，艺术家的身份就理所当然地从精英阶层转入手工匠阶层，成为视觉甜食的制作者，即“形式厨师”——你愿意当这样一个盛大“堂会”中的一个角儿吗？

答：“快乐的人质”须要“甜食”。江湖道中的规矩，扣留者好饭好菜优待人质，三餐不少，菜式多有变化。扣留者也像是人质：人质的人质。

至于“精英”、“工匠”、“甜食制作者”、“形式厨师”等等，只是人质与扣留者相互间的昵称或绰号。

3、艺术家与时代的关系，可以有多种选择，或如安迪沃霍式的共谋同乐，或如波依斯的提问反省，不论是和解还是对峙，时代总是环绕着所有艺术家的一个巨大实体——你思考你置身其中的这个时代吗？或者你觉得个人过于渺小，根本把握不了这个如此庞大又变换莫测的实体，所以就干脆不再思考？如果你有时会思考，那你的结论，你的倾向性到底是什么呢？

答：幸亏有沃霍式的“同谋共乐”，幸亏有波依斯的“提问反省”。艺术家与时代彼此选择，时而“对峙”，时而“和解”，不然，“时代”可就缺乏剧情，不好看，不好玩了。

我不确定我对时代的思考算不算是思考，我只是活在我“置身其中”的时代。我的“结论”与“倾向性”是：看着我的时代。好好看着，在所谓艺术家这里，如何“观看”或许即意味着“思考”。

4、你认为艺术（可以是你的，也可以是别人的）能够为我们的时代提供忠实的见证吗？艺术是一种独创，但成果却为他人共享的经验过程，你认为你的快乐是在它被创造的一刻，还是更多地来自它被他人共享，被传播，被

认同的一刻？一句话，你认为现时代和艺术还能达到人和人的沟通吗？

答：不单是艺术，一块广告牌，一条破弄堂，或其他随便什么，都在为时代“提供忠实的见证”。

我从不用“独创”、“创造”这些词。单是画画，我就很快乐，以至忘记快乐。如果我的画居然“被传播”，“与他人共享”，我也快乐。可是单只绷起一块画布，我也会很快乐。

至于“时代与艺术”能否“达成人与人的沟通”，我不确定。索尔仁尼琴来到西方后叹道：人类是不可能沟通的。我读到这句话，心有戚戚。

人们总在试图沟通，或许就因为人们其实很难沟通吧。

5、在高科技统治世界的今天，你认为艺术还有无可能进行各种探险，在前人未至的境界中寻觅被预感到的题材或形式？如果无可能，是否现今的艺术只能是一种组装式的重复前人的题材与形式，而理论也只能为这一现况提供“说辞”和“辩解”？

答：在文艺复兴时代，“高科技”与“艺术”是一回事，甚至在一个人手中实现，譬如达芬奇。当今时代的高科技早已同艺术分离，绝大部分艺术家似乎越来越变成无用的，多余的人。艺术家必须自己找乐子，自己跟自己玩，包括“探险”之类——艺术家得学会“自欺”。

“当今的艺术”似乎的确是“一种组装式”的玩意儿。“理论”亦然。在各种“说词”与“辩解”中，艺术家、理论家都能得到“自欺”的快乐——所谓“快乐”，也就是“自欺”的意思吧。

6、近代以来，时代常被艺术家置之脑后，或者干脆把时代当作对手和敌人，艺术家以自己的激情和幻想当作原动力，这种浪漫主义的精神路向今天可能被承续下去吗？

答：是的，艺术家似乎只剩下“自己的激情与幻想”。至于“浪

漫主义”，它曾经是艺术史某一阶段的学术标签与流行说法，我想，各个时代的艺术其实都是“浪漫”的，自作多情的。

7、现今的知识被专业越切越碎，在一个连专家都要出错的时代，艺术家又凭什么去对时代进行评点、挑剔、置疑乃至批判？你认为艺术家依然应当有一种特权（即对他专业以外的时代问题都要发表意见）吗？假如有，理由又何在？

答：所以，即便在“专业分工越切越碎”的时代，艺术家还是会凭藉“自己的激情与幻想”对时代进行“评点、挑剔、质疑乃至批判”。艺术家永远以自说自话的方式冲着世界说闲话，这大约就是艺术家的“特权”与“合法性”吧。开明的时代，开放的社会，时常会停下来听听艺术家的无对象的叫嚣，“假如有”这种情况发生，它不须要“理由”。

8、一方面把自己关进工作室，所谓“两耳不闻窗外事，一心只画自家画”；一方面又天天利用现代通讯网络，和世界保持密切关系，你认为你真的了解世界吗？你认为这个世界和你距离很近吗？或者相反，很远？

答：我不知道是否“了解世界”。有谁了解吗？“世界”恐怕也不了解它自己。

在艺术家的“激情与幻想”中，“世界”有时很近，有时很远。不过，“工作室”足够构成艺术家的所谓“世界”。“世界”一词，并不仅指世界地图。在艺术家那里，“世界”只是形容词。

9、时代中的问题，有时关系到你的良知和社会判断，有时关系到你的一幅作品，对你冲击最大的，是前者还是后者？

答：在最好的情况下，“一件作品”即是你的“良知与社会判断”，反之亦然。在这种情况下，我会受到“冲击”，但我不知道这“冲击”是否“最大”。

10、你是否为我们描述一下这个时代，用最短的词语？你觉得这个时

代最大的问题,最让你忧虑的是什么?当然,是在超出你个人艺术范围的,一个更大的生存空间里的问题和忧虑。

答:如果这个时代真有"最大的问题",恐怕就是找不到一个"最短的词语"来描述它。但我不会为此"忧虑"。

艺术中的享乐、抒情与品位

1、马蒂斯声称艺术应该是一把"舒适的安乐椅",你认为你的作品是这样的"安乐椅",还是安乐椅背后的"补壁"?

答:我近期的作品可能是一把很不舒适的"安乐椅"。谁愿意来坐坐?

2、你的作品如果被收藏,你会希望它挂在何种格调的房间里,或会建议收藏家将它和什么风格样式的家具为邻?

答:在美国,有许多室内装饰杂志每期刊出大收藏家的家居照片,我得以看到许多名画被挂在怎样的环境中。我的作品的部分收藏家也曾邀请我去看看我的画被挂在什么地方。豪华,考究,很当回事。但我不知道作何感想,那是别人的家。

就我所知,港台好些"大收藏家"将收藏品搁在仓库里(有的仓库在深圳,因为租金比港台便宜)。

以我看见的中国当代家具,我宁可自己的画没人买。

3、艺术的抒情成分是怎样释放出来的?它是安逸的,还是震撼的?一幅画的色彩、造型、或是具体的风景静物肖像,令人久看不厌的力量由什么决定?如果作品不涉及自然,它的情致又如何表达?

答:要看这位艺术家是谁,也要看是什么作品。

"决定"艺术作品"令人久看不厌"的"力量",似乎既不是"色彩、造型、风景、静物",也不是"自然、抒情、情致"。达芬奇走进西

斯廷教堂眼看米开朗其罗刚画完的天顶画，自称“雷轰头顶”。海顿在他晚年的演奏会上忽然站起来叫道：那不是我写的，那是上帝的通知！

4、享乐的艺术，指的是描绘享乐，还是指那一幅艺术作品当成一种享乐？“吃”是一种享乐，但《最后的晚餐》不带给我们享乐感，《食土豆者》也不带给我们享乐感，为何会有这种区别？是什么力量迫使我们离开享乐，是圣经故事的神圣性？人道精神？悲悯心？你认为今天的艺术中还有这些力量吗？

答：真正的艺术品的描绘过程，其实都是艺术家的“享乐”过程，即便是描绘耶稣钉刑或战争的残酷。在许多“描绘享乐”的作品中，我看不到艺术家自己的“享乐感”，他们显然画得很苦。

十一年前，我在米兰拜见“最后的晚餐”，一年前，我在华盛顿美术馆拜见“食土豆者”，我感受到的既不是“神圣性”，也不是“悲悯”，我只是目瞪口呆。

5、那些热衷于用锦衣宴饮琴瑟琵琶吹奏弹唱乡土民俗旗袍马褂的照相式描摹来迷惑我们视觉的作品，你认为有价值吗？如果有，是否它反映了我们时代的虚荣、拜物主义、陈腐的怀旧热情以及追逐表层事物而放弃灵性的诸种病态？

答：罗珂珂绘画的“锦衣饮宴”，唐宋人描绘的“吹奏弹唱”，都让我目瞪口呆。我也非常爱看老照片中的“乡土民俗”与“旗袍马褂”，“他们”都很有价值。

“我们时代”也陆续出现类似的画面——也有价值：假如没有这些画面出现，我们便没有机会看到“我们时代”的“虚荣、拜物主义、陈腐的怀旧热情以及追求表层事物而放弃灵性的诸种病态”。

不过一位艺术家若是真有“灵性”，那是“放弃”不了的，能被

放弃的，还是灵性吗？。

6、你认为描画美貌女子就可以称之为“浪漫主义”，描画乡村少女就可以称之为“东方风格”吗？绚烂的色彩可不可能同时又是苍白的？逼真的场面可不可能同时又是谎言？卑俗的趣味有无可能隐藏在礼貌斯文的假面背后？我们时代所谓“有品味的新一代”究竟在跟谁走？

答：如果描绘“美貌女子”就可以称之为“浪漫主义”，描绘“乡村少女”可以称之为“东方风格”，“绚烂的色彩”透露“苍白”，“逼真的场面”同时“又是谎言”，“卑劣的趣味”藏在“礼貌斯文的假面背后”，那么，“我们时代”所谓“有品位的一代”经已公布了自己的品味。

我不在乎他们“究竟在跟谁走”，我只是观看。

7、历史上的艺术叛逆，如立体主义、未来主义、抽象主义等等，曾经摇撼了当年中产阶级的审美秩序。但现在事过境迁，这些叛逆者的遗产，都成了舞台设计、家具设计、日用品设计、书籍装帧的应用典范，甚至成为俗滥的僵硬模式了——你认为这种普及是一种令人欣慰的进步，还是一种庸俗的倒退？你希望你的艺术有朝一日也成为流行图象或流行产品吗？

答：既不是“令人欣慰的进步”，也不是“庸俗的倒退”，叛逆者的艺术遗产为后代罗致、应用，只是事实，谁都得接受事实。

另一部分事实可能是：总会有新的叛逆者。

可能。

8、过分强调艺术的好看、悦目、舒服，是否等于讨好与媚俗？是否会助长一种腐朽的视觉观？反过来，一味和人们的眼睛作对，存心和人们追求逸乐的本性过不去，刺激、挑衅，这样的倾向和作品，在今天是否已经生不逢时？

答：过度的事物大抵都会速朽。

不过，我喜欢“好看”、“悦目”、“舒服”的艺术，我也喜欢“刺

激"、"挑衅"的艺术——"今天","这样的倾向和作品"在哪里?

9、你制作的作品风格极其品味标准,和你日常生活中的风格及其品味一致吗?你认为安迪沃霍一面大量推销他的复制品艺术,一面大肆收藏19世纪手工制作的古董家具,原因何在?是否这种双重标准,在今天的艺术家也随处可见?

答:沃霍的聪明(或曰诚实),是明白艺术的归艺术,生活的归生活。我以为"双重标准"还太少。"艺术家身上"应有多重性,越多重,越有意思。

在"今天的艺术家身上",问题可能不是有多少重"标准",而是看不清"标准"。

10、你认为"大众喜闻乐见"和"有修养的少数欣赏"这两者是否不可调和?你更愿意为谁服务?

答:大众会为大众自己"服务",少数人也会为少数人"服务":两者"不可调和"——为什么要调和?

艺术地域洲际全球化

1、艺术不是国民收入,不是科技,不是体育竞赛,因此并不能在国际范围排出先后名次。但是,你认为在当今世界上,一个国家的艺术难道真的能够在国际文化秩序中享受同等待遇吗?你有没有切身感受到某种不平等?你是不是一个对此特别敏感的艺术家?你认为这种不平等是又国家(或民族)强弱造成的,还是由一些具有文化偏见的国际标准决定的?

答:我不曾感受"某种不平等"。我自以为对艺术敏感,对"名次"、"待遇"不敏感。"排出先后名次"、"享受同等待遇",都不是用于艺术的词汇——因为"艺术不是国民收入、不是科技、不是体育竞赛"——以我的陋识寡闻,在"国际范围"内,似乎仅在中

国艺术家这里听说这类词汇。

如若文化真有“国际标准”，那么希腊有过柏拉图与亚里斯多德，中国有过孔孟老庄，欧洲有过拉菲尔与伦勃朗，中国有过吴道子与倪云林。在汉唐盛世与文艺复兴之间非要比“公平”，我看很公平。至于强国转弱，弱国转强，那是文化形态学讨论的话题，事涉各国族文明周期的春夏秋冬与文化机体的少壮老病，并不事涉公平或不公平。

今世中国要从文化上由弱而强由卑而尊，是否先得在我们自己的词汇中去除“名次”与“待遇”之说？

2、大多数艺术家都在他常年生活的地域中相对固定地进行艺术劳动，你认为地域色彩是指什么？当你试图把你熟悉的地域色彩向外界展示时，你是否觉得这是一种满足他人对陌生地域的观光心理的旅游纪念品生产，这种展销并非能获得他人的尊敬，满足的不过是对一个弱后（以及古老、沧桑、动荡）地域的文明好奇心态？

答：国中画友常向我描述他们怎样在各地游历享乐，怎样由“中央”到“地方”，由地方到乡镇，各有景点，各有土特产：茶馆、饭庄、澡堂、酒吧，住星级宾馆、搜当地古董、论价格折扣、添额外服务等等等等，说来津津有味。他们都是艺术家，都曾在各地的茶楼饭庄酒吧宾馆（包括当地组织的座谈会上）谈论以上这道话题，都在这道话题中希望得到“世界”的尊重，都抱怨西方人为什么对中国这一“落后、古老、沧桑、动荡”的“弱后地域”，抱有该死的“文明好奇心”。

3、文化殖民的成果之一，就是划出主流/非主流，中心/边缘等等一系列文化地理上的等级概念，你认为这些概念影响你吗？你认为你处在一个不利位置吗？你有没有在私人画室中觉得自己是中心，一旦走进外面的世界，你的中心感一下子又崩溃了呢？

答：一个艺术家是否处于"不利位置"，端看他是否想要位置，要哪种位置。

我的"位置"，是我在画架前的那把高脚椅子，利与不利，端看我作画时迎对光亮的位置。

是的，在我独霸的画室里我是绝对"中心"，"一旦走到外面的世界"——譬如去买包烟——我就是街上的行人之一，但我的"中心"不会因此"崩溃"：我又回到画室去了。

4、在亚洲，被经常提到的国家是日本与韩国，由于综合国力的强大，它们的当代艺术也随之渐渐为世人所知晓。你是否认为亚洲其他地域的当代艺术一定不如日韩？印度、东南亚、西亚，是否已不在你的视野之内？而这恰恰是"他者"的眼光影响所致？

答：是的，就我所知，亚洲其他地域的当代艺术不如日韩两国。但并不仅仅因为"综合国力的强大"，而是历史命运与民族性格的交互作用，是千百年来亚洲各国文化的风水流转。印度、东南亚、西亚诸国本土的当代艺术确实很少出现在我的视野之内，不过就我所知，这些地域移民美国的艺术家有异常杰出的表现，就个案论，不逊于日韩两国的移民画家。

5、请以你的经验来回答：中国当代艺术在一般西方人眼睛里是一种什么东西？它讲了中国当代发生的事情？它在学习或模仿西方艺术？它是中国境遇中的异见者声音？它是中国古代文明的回声？它是东方形式的一种？它仅仅代表了友好与交流？它在试图谈论一些超国界的问题？它想参与国际文化游戏？它提供的是艺术家的国籍身份？它是一个庞大洲际群展里的点缀？它不过是某项计划里的一个名额？

答：这道问题已经作出了完满的回答，只要将第一提问后的十一个问题的问号改成句号。

我以自己的经验回答：在西方人眼里，中国当代艺术呈现了

这道题中含括的每一个方面。

当然，最好是去问一个西方人，但我想他不会回答得比这道题更好，因为以我自己的经验，我没遇见过一个西方人像我们这样挂念别的国族的人们——譬如东方人——怎样看他们。

6、中国艺术家在海外（当然是指发达国家）获取所谓成功之后，常常要撤出他们所属的文化背景，此种幻象令人觉得艺术家个人只是一个代表，群体的化身——你认为他们众口一辞的原因是什么？是民族主义加爱国主义的情结？或许中国艺术家总是害怕孤境，总在寻找母体？

答：这道问题也已经作出了完满的回答——撤除背景、构成幻象、个人代表、群体化身、众口一词、爱国主义、民族主义、害怕孤独、寻找母体——每个海外中国艺术家都是以上命题的活的体验者，承受者。人没有选择，人被决定如此。

曾有一位浙江美院的青年质问我：为什么海外中国前卫艺术家都在洋人面前打中国牌？我不知如何作答，只好问他：那么您说打什么牌？我们还有什么牌？

7、中国艺术家在什么方面、什么程度、什么话题上能和其他国家（当然是指发达国家）进行对话？是共同面临的全球化处境与变局，还是各自面对的地域性课题？

答：“共同面临的全球化处境与变局”，“各自面对的地域性课题”，都是中国当代艺术家正在与西方进行对话的话题。就我所见，中国当代艺术家正在以日渐广泛的话题与西方对话。

8、全球化进程有没有影响到你的艺术思维？你还像过去那样在乎你的个性吗？你的个性在资讯发达的今天，还剩多少独一无二的品质与外貌？

答：一切都在影响我的“艺术思维”（假如我有“艺术思维”的话）。我不“在乎”自己的“个性”如何，因为我身上叫做“个性”的玩意儿也从不在乎我。

9、个性、地域、洲际、全球化，这逐渐扩展的空间，哪一个更吸引你，更适合你？你更愿意在哪个层面活动？

答：以我的个性，这几个词都不会吸引我，我被词汇无法言说的事物所吸引。以我的个性，我“更愿意”在画室的“层面”里活着，动着。

10、也许，传统的地理概念早已过时，当代艺术在本质上随着网络时代的来临，已趋于一体化。那么，当代艺术，以及你自己，和外部世界的关系将会发生什么变化？你和世界是日益结合得紧密，还是相反的日益疏离？

答：网络使网络上的一切趋于一体，网络外的一切依然如四季运行。“传统地理概念”自然“早已过时”了，地理不会过时。波音飞机再快，但我每次在空中往来的飞行还是提醒我中美之间天涯浩荡，何其遥远。

我不知道，也不想到我与“外部世界”的关系将会发生什么变化。我的日常生活的变化是，譬如，我刚去过一回上海，气候潮湿，电脑屏幕因潮湿而晦暗，难以辨认。前天我回到北京，气候干燥，我那电脑屏幕忽然光明如昔。

种种“结合”都可能造成“疏离”（离婚因为结婚），反之亦然。

东方西方

1、你是不是常常以东方画家自居？在你的理解中，“东方”一词到底具体指什么？是习俗、语言、思维方式、伦理道德、信仰？还是材料、工具、图式、色彩？

答：信不信由你：我甚至羞于以“画家”在别人面前“自居”。要是遇见陌生人问我是干什么的，我只能说：“画画的”。

2、同样作为东方国家，你觉得中国和日本的区别在哪儿？和印度、阿拉伯、泰缅柬等亚洲其他地区的差别又在哪儿？如果你了解到“东方”不仅是一个内涵复杂多样的地理概念，而且也是一个漫长的时间概念，你还会因为自己仅仅是一个当代中国画家，而赋予自己“东方身份”吗？你真的具备这种代表资格吗？

答：除了日本，我没去过印度、阿拉伯、泰缅柬等亚洲国家。在美国，中国人经常被误认作日本人。在中国，我们对欧美各国各民族的男女统称“洋人”、“鬼佬”、“老外”。

我的“资格”仅仅“代表”我的身份证，或者说，我的身份证全权“代表”我：每在海关官员面前，我的身份证比我本人重要得多，没有“它”，我不会被允许通过海关柜台的另一端。但每位排队等候进关出关的旅客都有各自的身份证：我的“资格”仅此而已。

3、近代以来，东方国家无论在制度、科技、生活方式、日常器具、服饰仪容方面，还是在娱乐、文化消费、趣味、风尚方面，都明显地大面积西方化了。在这种情形下，东方特质又表现在哪些领域？除了博物馆、图书馆和历史遗存，你还能在什么地方发现“东方文化”？

答：方言、地名、饭菜、脸，还有“博物馆、图书馆、历史遗迹”，此外，我确乎很难在中国地面上发现所谓“东方文化”——在“东方文化”生机蓬勃的时代，东方人不用这四个字。

对了，我还在巷陌的夕照、春初的淫雨、北方的大晴天气中感受到实实在在的“中国”（不知景观算不算“文化”）。美国的夕照、淫雨、大晴，完全不同。

4、你认为用中国纸、中国笔、中国墨、中国文字和表形表意符号，就能画出一幅“新中国画”吗？这样的中国画传达什么新信息？它和我们的体验有何关系？和我们生存的世界有何关系？和我们的想象又有何关系？

答：每张使用传统笔墨，湿漉漉才刚画完的画都是“新”的“中国画”。它传达的信息是中国还有许多人喜欢画水墨画。它与“体验”、“想象”、“世界”，与一幅画的好或不好，似乎无关，它可能与习惯和记忆有关。人不免活在习惯和记忆中。

5、所谓“东方复兴”、“东方世纪”的高调，在你看来有根据吗？所谓东方与西方的对话，会不会是“关公战秦琼”的翻版？古老的东方与现代的西方，真的有必要互比高低吗？

答：人也不免要唱唱高调，端看说者与听者是否有快感，只要有快感，无妨说说，无妨听听。

6、你理解的“西方”一词，又是指什么？美国？法国？任何一个发达国家？20世纪？19世纪？文艺复兴？某个双年展？某个富翁？某份报纸的新闻？商业画廊？权威教授？策划兼艺评人？大学研究机构？某个学派？某本美术史？博物馆目录？大大小小的电视台？

答：这道问题的全部项目可能就是答案（将疑问句改成肯定句）。

7、以东方风格和东方画家身份，然后在西方成功，你不认为这是一个悖论？如果只有在西方的被承认才是最终的最有说服力的被承认，那么标准仍然不在东方内部。换句话说，在东方之外，另有一个更高的评判系统，它能裁决东方风格和东方画家，要是你同意（哪怕是迫于无奈），你还能对“东方”怀有自信吗？

答：东方其他国家的情形我不知道，就我所见，在中国人这里，“成功”总比“悖论”吸引人（虽然许多“成功”正是“悖论”）。中国人的“自信”与“自卑”有时很难分清（自信、自卑两皆不见时，即是人的“自在”状态吧）。我们的“评判系统”确乎在西方。“四个现代化”全是西方的价值观，我们全国上下正在努力实现四个现代化，大家不是很开心么？英文有句话是“Good for you”，意即“你

乐意就好”。中国有句俗话,即“两相情愿”。

8、如果你想保持东方风格,同时还拒绝西方的判断甚至对它说“不”,你又怎样向我们证明你的东方风格是好的呢?你引以为自豪的当代东方风格,是不是多多少少带有若干古董痕迹?是不是多多少少贴有符号化的古董标签?是不是要请出祖宗祖法做你的评鉴者?

答:但愿我们的祖宗真能从天界被请下来走一遭,他们要是瞧见今日中国种种“东方风格”的“东西”,恐怕会不认得那是什么。我们的祖宗如董源朱耷活着画画时,根本不会想到“东方风格”之类,这个词对他们来说几乎等于“外语”。

9、你是不是认为“西方”就代表偏见?或者相反,代表公正与权威?也许两者都混淆在一起?你是不是认为作为东方人就一定比西方人更了解东方?而你就不会对西方产生误解和曲解?

答:认为“西方”就“代表偏见”,即是偏见;认为西方代表“公正与权威”,即有欠公正与权威。“两者混淆在一起”可能好些,因理解的过程不免充满误解与曲解,重要的是彼此寻求理解的诚意。尽可能地了解西方不是为了了解西方,而是更好地了解我们自己。

10、也许,东方和西方只不过是两个模糊多义的词,它根本经不起我们的追问?它是否产生了一连串假问题,把我们引向迷途?也许艺术的个人性与人类性才是它的本质所在?民族、国家、地域,这些词是否割裂了人类艺术的整体性?

答:是的,是的,是的,我们揣着一连串“假问题”高高兴兴走在“迷途”上。我喜欢“假问题”这个词:我们的种种“假问题”,说出了问题背后的全部真相。

2000年3月8日妇女节

中央美院学生会座谈

时间:1998年3月31日
地点:中央美院电教室
主办:美院学生会

学生会头目:在座的同学都和我一样怀着好奇的心情,想来看看陈丹青长什么样。今天是座谈会形式,希望大家随便一点,随便聊,我想先问陈丹青老师,在画了《西藏组画》后你就消失了,不知道在干什么,你能说说吗?

陈丹青(以下简称"陈"):我在吃、喝、拉、撒、睡(很不习惯对着麦克风讲话——)。今天吓着我了,这么多人,开批斗会哪?这些东西(指面前的录音机)都是在"取证"啊(哄笑)!

这回美院叫我来助教研修班短期代课,校园里常有同学问我有什么教学想法。我没有想法,就是来同大伙儿唠嗑。我没在国内做过讲演,不知道说什么。大家捧场,多提问题,越具体越好。譬如刚才学生头接我进来的路上,问我为什么穿这衣服(黑色对襟的所谓"唐装"),这衣服是在南京做的,三十块钱(哄笑);又问我为什么剃这么短的头发,这在陈燕妮的访谈录《遭遇美国》里我已经讲过了。不知诸位读过没有。上礼拜我没事逛到南

池子，一家理发店的湖北小伙子给我剃成这么短，摸着挺舒服，手感很好（哄笑）——诸如此类的问题，尽量提，别客气，咱们都是画画的，在班上代课是没办法，得装成个老师。刚来美院有人叫陈老师，我起初不知道是在叫我，没答应。班上同学现在也有叫名字的，我习惯，一路大家都这么叫我。

我这会儿还有点心跳呢（哄笑）。

问：自从您的七张画以后，从此你就销声匿迹了。您现在还在画画吗？

陈：不画画还能干什么？在江西插队时，我听过一个"怕老婆"的故事：讲一位县官把全城的丈夫都叫拢，说是谁怕老婆站开去，于是哗哗地都站开去，只剩一个人还在原地。县官儿说这人有意思，不怕老婆。那家伙说：老婆叫我人多的地方不要去（哄笑）——我回国老遇到问，就是你画了那么几张画，然后你干么去了。我想不出怎么回答。美国，大家知道，画家多、画廊多，活动也多；中国呢，赶上改革开放后也是展览多、活动多。两头一热闹，我就不凑热闹了，"人多的地方"不去，回家画画去了。

问：您是中国艺术家，为什么要到美国去？

陈：动机很单纯，就是为了看西方的油画原作。81年我已经留在美院一画室当老师了，总觉得我还不会画油画。那时中国眼界很有限。后来很多人也出去了，不知道目的是否同我一样。你想出去吗？

有条子递上来（念）：结合欧美油画艺术，谈谈中国油画的发展与困惑。

陈：我不知道（哄笑）。这么大的问题怎么回答？你能否说得具体一点？

问：只谈你自己的看法。

陈：这就是我自己的看法：不知道。你要是问我中国的改革开放怎么往下走，我哪里知道（哄笑）！要具体，跟画画一样，眉毛鼻子一路画下来，很具体，抽象画也得很具体的。

问：您现在画些什么？

陈：大致还是写实的。西藏实在画不下去了，越画越差，十年前就不画了。我画了很多二联、三联的大型并置，其中有关于中国的图像，同西方的或西方古典的图像搁在一起。最近我在画静物，将画册搁在那儿当作静物画。

前排一同学问：你从哪个角度表现中国？

陈：我的角度是观看的角度。

继续问：你把它当成历史还是中国关系？

陈：我把它当作图像，当做视觉上的东西。

继续问：那你是个传统意义上的画家，还是个当代艺术家？

陈：我不知道——如果有谁愿意说说，请告诉我。

学生头问：你说你为了看原作才去美国，目的是为了提高你的油画。昨天看了你的录象中你的一部分画，回去后有同学说还是特别喜欢西藏组画，现在不如从前了。你觉得过去好还是现在好？

陈：很多朋友都觉得我远不如以前画得好，问我为什么不像以前那么画画。他们一定有道理的。我只能说我不再是以前的我了，整个生存环境、生活方式，都跟以前完全不同了，所以我不可能像以前那样画画了。至于是现在的好还是以前的好，我想还是别人来说吧。

学生头问：你还想回来吗？

陈：我现在不就在这儿吗？（插话：但你是短期在这儿）是的，一年到头回来比较困难，一家老小都在那儿。我愿经常回来，但到底会怎样，我也不知道。

问:您在美国作画,要考虑到经济问题和商品的问题么?

陈:必须考虑,我每个月得交房租啊(哄笑)。我得画画换钱。但你指的可能是别的意思。我没发财,不懂怎样用画去换很多很多钱。据我知道,美国千万画家都卖不出去画。能成名暴富的,凤毛麟角(接着介绍东北将要出此书,书中写到两位美国艺术家奥尔与马克,已收入书中,请参看)。

问:听说中国艺术家到美国生活很不容易?

陈:当然不容易。大伙儿也不容易啊(哄笑)!

(念):您对现在大家照着照片画画有何看法?不这样画,完全凭想象,会有出息吗?会更难吗?

陈:好问题。我根据照片画了十多年,画烦了。画真人得有很多钱,画不起。那年我看弗洛依德回顾展,又服又不服。他一幅画怎么也得画几十遍甚至上百遍,得付模特多少钱?

画照片,问题是你想画成怎样一种画?按照片画,既能画出很糟糕的画,也能画出非常好的画。“会更难吗”,对我来说,画照片使有些事更容易了,有些事更难了,不一律。

问:你的西藏组画有没有用照片?

陈:有照片,黑白照片。我忘了哪个形象参照哪张照片,同我的速写混在一起画。现在我可画不出那样的画了。我在很多方面进步了,很多方面退化了。

问:你还画速写吗?

陈:你说不画呢,家里速写都没处放;你说画呢,我有时七八年里一笔都不画。我挺会画速写的,一画就油,一油我就停下来(哄笑)。

(念):现实主义在咱们中国,是走到尽头还是刚开始?

陈:又远远没有走到尽头,又早就开始了。我关心的不是走

得多远,也不是开始多久。我希望看到真正的现实主义——可惜不容易看到。

(念):面对当前艺术的发展,你有什么看法?我看过你的两幅新作,你觉得你的画有没有超越性?

陈:第一个问题,我只能说不知道。"当前艺术"?你指得是中国的还是哪里的?(指的是世界)世界?!我想"世界艺术"自己会有看法的。你还是得给我一个范围,哪一路画,或者我可以有看法。"超越性"?超越什么?超越我自己还是超越别人?我觉得我早已经超越自己了——"超越"也不是什么了不起的意思吧?超越别人?你给一个谁给我,让我看看有没有超越他(哄笑)。

要具体。你想得到具体的回答,所以你得给我具体的问题。

问:陈老师,你这十几年有没有饿饭的时候?

陈:饭倒是老有得吃。我出国前中国还在用粮票,我刚到纽约唐人街,还惊慌自己忘了带粮票。美院那会儿还分米票、面票,排队排到窗口在手心里赶紧寻找分辨,很麻烦——我没饿过饭,我倒很想领教一下——不过我想你的问题不是吃饭问题,还有别的意思(哄笑)。

问:我真的遇到过没饭吃的时候。我问的是如果你遇到饿饭会想什么办法?

陈:我?总得有办法。一个办法就是饿死,一个办法就是不饿死。现在中国要饿饭还不容易呢。但我见到米饭给倒掉还是不忍。朱总理几天前在电视里说全国粮食储存两年都吃不了。

(念):我是江西人,听王兆荣老师讲过你的事情,谈谈你对江西的感受。

陈:我来看看递条子的是哪位同学?我们见过吗?(没有)

我十六岁到江西插队,一直插到二十一岁。用文艺腔的说

法,我的"黄金时代"(哄笑)都交给江西了。其中三年在赣南穷山沟里,所以我要是听到赣南山歌,忍不住伤感主义,眼睛有点要湿的样子。我总想回去看看。另外两年是给借到省出版社画连环画。那会儿借个知青手续很麻烦,省里美术机构发信,转到县,县同意后转到公社,公社派农民翻山越岭到村子里交给我,我就打起背包到南昌去。

去了,就牵涉到这位同学刚才提到的吃饭问题:那时省粮票、全国粮票分得很严。省里无法替我解决粮票,因为我是农村户口,标准农民。种粮食的农民是不可以有粮票的,只能分得谷子碾成米吃。一个农民去到省城吃饭又非得用粮票,怎么办呢?又得层层交涉、批准,由生产队将我份上一个月三十几斤谷子凑成几个月的上百斤,从粮仓里秤出来,又得请个农民翻山越岭将谷子挑到大队碾成米,再挑到公社交给粮食局,粮食局这才兑给粮票,村上农民再用挂号信寄到南昌,我取到了,才能到食堂买饭吃。

我感激江西农民,是他们养我活到现在。

(念):中国当代学院写实和欧洲传统写实有什么差距?

陈:就写实比写实,当然有差距。大家拿着欧洲传统写实的画片同咱们学院写实比一比,不用我来说。但你放在目前的背景看,西方有抽象画,有观念艺术,再把中国学院写实同欧洲传统写实搁在一块儿比,又似乎接近。因为是周围的新艺术一比,比得接近了。

(念):中国写实同西方写实在材料技法上有什么差别?

陈:很大的差别。尤其是材料。纽约画材店上百家,许多材料我至今不知作什么用处。有一种"重复发光油",可以在你前一天

画的吸油部分一涂，又闪亮如新，便于接着画下去。我这次带一瓶给研修班用，大伙儿管它叫做"神油"（哄笑）。

我出国时，油画系老师对我很好，为我开了欢送会，还以系的名义送给我一百块钱。大家别小看一百块钱，这在1981年是一笔大数目。我忘不了这个恩情，出去后也很想念美院，就在86年托雕塑系来访的一位赵老师带了一枚油画箱回来，一百多美元吧，有三角架，意大利做的，我的意思是让美院的木工做做看——我学画时，直到来美院赶考，都没有油画箱，跟人借了一个，铰链都脱了，用绳子捆了来考试。我一直梦想有个好油画箱，居然在赴美前，留苏的冯真老师将她在苏联用过的那只送给我——后来，据说美院木工说咱们连这样的木料都没有，这么好的料不会用来做画箱，许多小零件也不知怎样加工。这事儿就过去了。那油画箱现在不知道在哪里。

去年，我在北京画材店瞧见类似的画箱，细看呢，料和做工都还差一点，但总算有了，我挺高兴。

（念）：你和徐冰是朋友吗？你喜欢他的艺术吗？你认为你进入当代西方艺术吗？你是否想进入？

陈：很好，是哪位同学问的？这位同学看来读了我去年在"美术研究"上对于徐冰观点不同意见的文章。我和徐冰是同学。但是不是"朋友"，要看你对"朋友"的定义。我们坐在一块儿就像朋友那样聊天，但平时很少见面。在纽约彼此都忙。我对他的文字作品很尊敬，为什么呢，因为他在做观念的朋友中属于对观念的本质，即"智力"，非常能够把握领会的艺术家。他做得很投人，有他一贯的东西。我觉得中国艺术家很少有一贯的东西，一会儿这样、一会儿那样，摇摆得厉害，他不一样。他过去是做木刻、版画

的，他放弃了木刻、放弃了版画，但没有放弃本质的东西，非常舒服地将版画转移到观念中去，有内在的联系，单是这点他就做得比其他人高明。

问我有没有进入西方当代艺术，从功利说，没有进入。那是一套包装，要有一套牛逼的说法、做法，很麻烦的。"进入"，指的是功利还是观念？从当代艺术观念说，我自以为"进入"了（或者说，是观念进入了我的脑袋和作品）——但我立刻要来反对这个命题：我们为什么要"进入"西方当代艺术？这一直是大家的一个价值观，我们一直在说要同"世界接轨"。很多事是要接轨，电脑、电讯呀，商业管理呀，犯了法得有法律程序呀，这些在中国还不健全、不规范，这健全和过程，目的无非是想同"世界"通行的一套一致。可是文化艺术为什么要"走向世界"（好像"世界"在一个什么别的地方，中国不算在这个"世界"上）？我对这个价值观始终很强烈地质疑：为什么？为什么我们要等"西方当代艺术"在我们头上摸一下，说：你做得对，做得好。为什么？我们为什么一定要得诺贝尔奖？奥斯卡奖？为什么一定要进人家的双年展？

我不知道大家有没有想过这个问题？

（继续念同一条子）：你对当代艺术从杜尚之后的状态厌烦吗？你能谈谈西方当代艺术对你的影响吗？

陈：人总有厌烦的时候和事情，但不一定是当代艺术，不一定同杜尚有关。至于当代艺术对我的影响，我想非常大，一言难尽。如果多年前我在这儿同大家座谈，同我今天和大家座谈，意思会很不一样。

（念）：你了解中国当代艺术吗？哪些人？他们的水准如何？比如新生代。大陆评论家谁比较有份量？作为一个纯粹的画家，一定要在思想上有深

度吗?

答:谈到中国当代艺术,说实话我了解很有限 我到美国去是为看原作,现在我回来也想看到原作 我一时没机会看见全国美展,看见比较牛逼或正在牛逼的新画家(哄笑)。看印刷品会上当的。

水准,比我们那会儿有进步,大伙儿都很能画。我这次在女画家百年展看见一位西安的孙蛮的画,蛮喜欢,但好像也没谁注意她。(学生类问:画些什么?)就是画小女孩站在风景里发呆,意思蛮好,技术也好的,树枝一根根画出来,却画得不乱。

谁是有份量的评论家?我得慢慢看 许多文章我读不懂,等我读懂了再慢慢说。

"纯粹画家"的"思想深度"?哎呀,我要是很老实,就得想很久。如果立刻回答呢,我想可以不必。敦煌画家有什么思想?连字也不识,咱们谁画得过敦煌画家?不过当今时代做一个画家,你没有思想也得有点知识,没有知识也得有点眼界,眼界即便开得不太大,也得老在注意"看",看着看着,也许就有思想吧——有多深可不知道,也得具体问题具体讲。

(念):十几年前看见您的七幅画,觉得您是当时最好的(谢谢),以后看到你的黄山油画会议上的发言,发现你是中国会哭泣的男孩(轰堂大笑)、有意思!怎么会有这个印象。(继续念)从此对你很关注并寄于很大期望。今天听您讲话,觉得您艺术进取的态度有些消极,对此您有何看法?

陈:是有些消极。怎么说呢,从我有言论在美术圈发表,大伙儿可能有这印象:我比较会来说扫兴的话,不太说大话,不太说让人高兴鼓舞的话。为什么这样?我也不知道(大概因为已经有

许多令人高兴鼓舞的言论吧)。但这消极在我这儿得打引号,因为我要来这样说的态度其实很积极。

"中国会哭泣的男孩"!这好像是现代诗里的句子。我回头问问这位哥们儿怎么会有这结论。我现在的问题是不容易哭了,年轻时容易动感情,现在要把我弄哭了还真不太容易(哄笑)。哭,其实很快感。我在看中国电视连续剧时,偶尔会有要哭的意思——告诉大家,我在纽约看了上千集中国电视连续剧,咱们来聊聊连续剧吧。

几点钟啦?时间到了吧?(哄笑)批斗会该结束了啦(学生头说:还有一个钟头。)

(念):谈谈您的家庭,父母的影响,你会让你的女儿在中国上学吗?

陈:这么说吧,文革中我父亲给了我良好的教育,包括知识、做人的道德,我母亲很善良,人缘好,朋友多。我乐意让女儿在中国上学,她八岁多来纽约,十七岁那年我带她来看中国,那岁数看的东西不会忘记。果然她大欢喜,爬到慕田峪长城,呆了,说是没见过这么伟大的风景,说将来她的女儿就叫"慕田峪"吧。去年我又带她回来,列车广播说"我们改变了脏、乱、差的情况",她听不懂这三个字,解释给她听,她说,她儿子的名字也有了,就叫"脏乱差"(哄笑)!她不懂中国的名字不能用三个字作名。

她也来过美院,一家人都很感动,因为一下车就听到美院后院子里知了叫得一片响,风吹着。他妈的美国没有知了(哄笑)。女儿在中国长大,记得知了的叫声,所以我说提问题得具体。怀旧也很具体,知了叫就很具体。闺女小小年纪已经知道怀旧了。

她看了美院,想来,又说她画不过美院的学生,这倒是真的。她也从不让我教她画画。

(念):谈谈你对八五新潮的看法

陈:那时我已出国了,很难有切身的感受。我想八五新潮对国内青年艺术家一定是重要的时刻,因为我也曾经经历过一个重要的时刻,从1979年到1981年左右,大伙儿可能记得那一段,很兴奋、是历史的转折。参与八五新潮的人一定也会兴奋,不用我细说了——我很难说一个我不在场的运动。我相信今天我眼睛看到的中国艺术,如果没有八五新潮,不会像今天这样。

前排右侧一位同学问:邓平详给我们上课时谈到给你写那篇文章的事。谈谈您跟批评家的关系。批评家这个个体是否对你有影响?如果有,能否谈得具体一点,包括美国的评论家,都可以。

陈:这哥们儿问得好。这是个敏感的问题。我与批评家的关系对我来说是个虚荣的关系:别人夸你,说你的画好,印成铅字,看了会心中暗喜。但我不是那么容易相信别人夸我,我相信一半,因为我对自己——也不叫严格——画过的画都不太喜欢,事后更不以为然。我一直期待一个批评家,他说你的画真的很到位,连你自己都没想到这一步,而你意识到了,又说不出来,可是那位批评家却说出来了。能遇到这样的角色,那已经不是批评家,而是得一知己了。

凡我认识的评家,关系都蛮好。我出国前跟栗宪庭要好,出国后还曾频繁通过信,后来不联络了。最近我们见了面,我觉得老栗的样子比以前好了,那时他样子很苦,我们都是一付苦相,没什么好吃的。我说老栗啊,有一年我很想给你写信,他问哪年,我记得是92年广州的什么双年展,我在报道上看到老栗在会议上说,双年展已经被金钱操纵(或笼络?记不清原话)了。报道中说:老栗说时,忽然眼泪就要出来。我一看,觉得这很像我

记得的老栗，一时冲动，就想给他写信，但没有他近址。我告诉老栗，他听着听着，眼睛哗--下红起来，眼泪盈眶——这就是我同--个中国批评家的关系（另 -位会哭泣的男孩？）。

我喜欢同评家往来，我有时会在文字上同批评家抬点扛子，说点不恭敬的话。你很会提问题（未来的好评家），我也很想问大家问题。看到这么多脑袋，又不会问了。

（这时候--位后排的女生站起来）：陈老师，你为什么这样消极（哄笑）？你说话的声调、穿的衣服，都给人很消极的感觉（哄堂大笑）。

陈：好啊，我能给人消极的感觉也不错，别人因为我的消极变得积极一点那多好！

（问者）：我就比较积极！

陈：那太好了。我希望我的消极能让你更积极（哄笑）。

（继续问）：这对你艺术的发展，对你的情绪有什么影响？

陈：有影响。如果你觉得我消极，那我的画一定很消极。诸位如果觉得我消极，--定有道理。这很有意思，谢谢！

前排正中那位同学又问：五四以来，是提倡西化的进程。八五时期又回到五四时期的科学民主。90年代以来，民族文化情绪又强调起来。世纪末的今天，我们在世界文化中应该找差异，因为五四后我们一直对西方寻求认同——这次你回国的最大目的是什么？你谈到你的近作，是不是要找--个临界点？你回答时是在回避，说你画中国题材只是作为图像，一个艺术家选择他的题材一定有他的思想指导，你想切入什么？寻找什么？是否在找差异性？

陈：对。你问得好。你从五四一下子兜到我回来的目的（哄笑）——让我来说说看。你对五四的反省，你自己已经回答得很好。事情是这样：我们又回到原来的起点。我有 -篇访谈，登在92年的“江苏画刊”上，其中我提到 -个意思：世纪以来，我们在

很多事情上是"提前举事",就是说,在文化条件、社会条件、经济条件都还没到那一步,都还没准备好,就哗一下来举事了。提前举事,说明我们有活力,有举事的愿望、冲动、需要,非举不可。但那样会有三项后果,一是立刻失控,二是立刻背离原先的意图,三是你弄了半天,又会回到你举事前的起点。这跟你的意思很接近,你有兴趣可以找那期刊物看看。

至于你说我找的差异,不是我去找来的,它每分钟就在我的生命里——我住在纽约,在看中国的连续剧、吃中国饭菜;一上街,全是西方人,看他们的画、说他们的语言,而我的女儿已经不会读中文——种种种种,加起来,每天都在告诉我,我在两种非常不同的文化中,我不知道该怎么办,又好像一定得怎么办。80年代末中国的图像给了我一个突破口,那么我就来画画看。

还有一个原因,不知诸位感觉到没有。我画这些大画,自以为在回复到文革时(不是画"西藏组画"时)画画的状态。我想,我到底是谁?我这代人是看着文革宣传画,看着社会主义现实主义绘画长大的,那种纪念碑式的、悲剧的、舞台化的所谓主题画。那是我们的根。回头看,那段时期的画还是有意思,至少对我有吸引力。我还是像那样画画吧。而在西方我看到的后现代绘画中,我竟也看到大量相似的东西:"内容"很重要,"表态"很重要,也是画面上人很多,情绪很激昂,意义又很纷乱的那么一种效果。

继续问:你是否在找一种人与权力的关系?

陈:没想到人与权力的关系。

继续问:人与权力是后现代的主题。

陈:我很难告诉你什么是后现代主义,也不知道什么是人与权力的关系——对我来说最要紧的是睁大眼睛"看",我看到的

东西会带进画作——我不喜欢有些画只在画作者怎么“想”，但不画他怎么“看”。

问：你为什么要画不同的图像在一起？

陈：我看到一幅画，忽然就会联想到另一幅画。我无法解释何以会有这联想，但我注意到这念头，并且肯定它。在座的朋友应该也有类似的联想吧。我只是画出来（因为我常遇到国中同行问我类似的问题，后来就写了《桑兰与莱奥那多》，见本书“纽约琐记”部分）。

学生头问：昨天我们在讨论时说，听说陈老师喜欢巴赫的音乐，开讲座前的背景音乐就放巴赫吧，后来您说这种场合还是放文革时期的音乐比较好。您说您给自己的定位是个“知青”，而且是个“盲流画家”。我们想，一个人在他以后的日子里还停留在他以前的状态中，在他以前的时代中，是件非常痛苦的事。您觉得呢？

陈：一点不痛苦——只是我现在坐在这儿说话、喝水，都觉得我很消极，怎么办（哄笑）？消极人！——不痛苦，怀旧是需要，是很快乐的事。

问：你今后是否更多地想表现中国？

陈：对。

问：像你曾经做过的那样？

陈：又是又不是。

（念）：记得80年代国内有人写文章说油画要民族化，你当时写文章反对这个口号，你现在还反对这口号吗？

陈：我反对任何口号。

（念）：现在有人认为中国油画应该是东方文化与西方文化的融合，你的意见？

陈：这是什么都没说出的说法，我们听得太多了。什么叫东

方文化？什么又是西方文化？为什么要融合？怎样才算融合？要具体。同大家交谈，发现语言中充满概念。

（念）：请问您有信仰吗？就生活意义而言，你是否属于悲观主义者（哄笑）？

陈：我是个抽烟主义者。

这哥们儿帮我说话了（念）：谈话谈到此处，发现你是更热烈更热爱生活更成熟的人，是一个斗士（哄笑）。

陈：斗士我可不敢。我穿这衣服是属于从前匪车开出来，扶着车门站在车边挡板上的家伙——谢谢，谢谢这位同学，小范围为我平反了一下（哄笑）。不过我真的是消极的，刚才那姑娘没说错。我不是在一百件事情上消极，但在很多事情上消极。

斗士？同谁斗？同我自己斗。热爱生活倒是真的。你看我听见知了叫就感动。

我喜欢瞧着大伙儿这么一个个看着我，倒不是出于虚荣，而是看见大家，怎么说呢——真热爱生活啊（哄笑）！大家比咱们那会儿成熟多了，那会儿座谈，一屋子人，眼神跟现在不一样的，可能我记忆有错，但此时此刻我看见的很有意思。

（念）：您的近作我并不很喜欢，这并不意味着比"西藏组画"差。我觉得一个现实而严肃的艺术家肯定会有一种时代感与责任心。我带着生活的渴望，想与您在有空时聊聊，很怕您扫兴（附呼机号码）。

陈：谢谢。这呼机号留着，有时间呼你。呼机我也不会用，老呼不到，赶不上国内的现代化步伐（结果号码连字条遗失了，对不起）。

（念）：请问您如何看待现在美院的教学？您代课后有何感受？您在美国接受过艺术教育吗？

陈：给我出难题了。说到艺术教育，我最近写了一篇稿子，

自以为还有点意思。我在文章里几乎没有提到艺术教育，但我安了个“艺术教育”的题目，有我的意思，大伙儿看看。至于现在美院的教学，我想我要回答得好一点，只有回到纽约后，静下来，躺在床上回想这六个礼拜，可能我会比较客观地看待。

有一件事我不习惯：要写“教案”（依我看就是“教条”），写上你对这个作业有什么要求，打算让学生在这作业中解决什么。我可没干过这样的事。我从来没有在一个作业摆好后有个明确的目的让学生去画，我只会面对一个一个活人，一张一张活的作业来同学生唠嗑。

大家觉得在这儿上课高兴吗？有意思吗？我瞧着大家挺高兴的样子。教学，其实应该是我来问大家，我在美院一共只待了三年，两年上课，一年教学，带着一画室四位学生朝戈、高天华、杨飞云、施本铭到内蒙去，我与他们同时进校，一起吃饭，玩，所以不觉得是在教学。这次回来，是我离开后第一次走进教室，和这么多各地同学在一起，我真想知道什么叫教学，大家对教学怎么看，这是大家来讲给我听的事。

前排正中同学再问：我觉得你现在的作品处于中间的尴尬的状态。

陈：对。

继续问：你也这样认为吗？你在美国的作品没有融入当代文化，作为中国人，你在异国肯定有怀乡病，那么你今天回来，我看见你的作品是表达与美术史发生关系的观念作品，看不到我们当下问题的影子，你是否这么看？

陈：我的作品想表现的就是这“中间的尴尬的状态”，就是要让你觉到“中间”和“尴尬”（所有历史问题都是当下的问题。历史是记忆，记忆是现在时的，美术史亦然。每代人看待、理解、解释美术史都不同）。

继续问：中国当代文化是否就在尴尬的状态？

陈：这应该你来告诉我，我在中国时间太少了。

继续问：你肯定在想这个问题，你是在回避！

陈：我自己是在尴尬的情况下，并且要表达这尴尬。我不能代替大家说：我们都很尴尬（哄笑）。这是不可以的。你能否告诉我你们是否尴尬，如果也尴尬，那咱们就有话说了，说说怎么个尴尬法；如果大家一点不尴尬，那就是我一个人在尴尬。

继续问：你的题材、内容不是表达尴尬，我是说你作为艺术家是个尴尬的状态。

陈：我做艺术家一点不尴尬。

继续问：相对于你现在的作品，是否这种尴尬要延续一段时间？

陈：对，我跟着情况走。邓小平同志说：摸着石头过河。我现在一把摸下去，拿起来一看：尴尬！（哄笑、鼓掌）我就来表达这尴尬。但我不知道下一块石头是什么。下一块石头如果不是尴尬，而且很有意思，那我就表达那意思。我在摸的情况，过河的情况，其实很来劲。

继续问：刚才说到责任心，在世纪末寻找差异的时候，你的责任心会追寻它吗？你的责任心是否超越你现在的尴尬？但你很随和而不是责任心，作为一个中国人（学生头对前排正中同学：你能否把思路理清楚，让大家听明白？）

陈丹青插话：很好，他的问题很好！来，你接着说下去。

继续问：你自己在尴尬的处境中，有没有在美国文化中树立你这种（至此录音磁带用完，接下盘，遗漏一些问答）。

陈：我们最好不要轻率地给事物价值判断，最好将价值判断减至最少。比如“责任心”与“尴尬”问题，我可以二者都不是，既不全是尴尬，也不见得是责任心，在画画时，只是一种“被吸引”：

我被这图像吸引,被想要去画出来的念头吸引,你可以说这是责任心,是道德,但在我这儿很简单,就是非常想画这样的画。你的问题非常有意思(此刻复看这位同学的连串追问,觉得更有意思),你能不能讲得更具体、更尖锐?

继续问:现在在亚洲地区,日本、韩国的当代艺术能找到自己的方式谈自己的问题,但中国还没有。

陈:很对!

(念):请问画油画非得画素描吗?

陈:我只能回答你我从未画过石膏,假如你认为我会画油画的话。我常被问到类似的问题,不好回答。我想你还是画,别去想"油画"、"素描",你总得画点什么出来。

讲个故事吧:去年秋天我给请到"纽约艺术学院"讲演,大家看到那所学院会感到亲切:同咱们美院一模一样,从维纳斯、大卫石膏画起,一直到头像、人体写生,毕业时交一张创作。校址在苏荷附近,把费城艺术学院的写实实力教授请来,教那套被认为很陈腐的传统写实,学生一个个还挺当回事,摩拳擦掌的样子。当代厉害的写实家也兼课,像艾瑞克·费雪等——我要说的不是这个,我要问大家知不知道这学院是谁办的?谁有这念头要来办?因为这是公开注册的学院(其中还有几位中国去的学生),在座或许有人知道(会场没人回答)。

——是安迪·沃霍办的,那位普普艺术大师。他说,我希望还是有人能画沙龙那样的画,人家问他为什么,他说:"好看啊,我喜欢。"

(念):公共场所请勿吸烟!

陈:对不起(赶紧掐灭)。这问题提得最具体(哄笑)!很好,这

就是现在同过去不一样的地方。

（念）：你认为什么样的人有资格当美术学院的教师？

陈：这国家有规定的吧（哄堂大笑）。硕士学位，然后通过外语考试，通不过呢，就还得考古汉语才能通过，好像是这样的吧？

（念）：中国现在的研究生必须通过外语，必须在外语上好，你认为必要吗？

陈：我说句实话吧：完全没有必要（哄堂大笑，鼓掌）！同艺术没关系！

（念）：现在很多年轻人对老一辈艺术家采取一种否定的态度，请谈谈您的看法。

陈：这问题好。原因我想大家都知道，对老前辈我们恭敬得太久了，什么都不敢说。年轻人尤其不明白，怎么总是"老先生、老先生"的。我觉得一个国家的艺术家，几代人，如果对老一辈完全不能议论，完全不能有看法，是很可悲的；可是如果一个国家的艺术家对老一辈完全不放在眼里、不记得他们、不把他们放在历史中去看待，也非常可悲。要我说老前辈，我有许多看法，以后我愿意写出来。比方徐悲鸿先生，他是位了不起的教育家，气量很大。我们今天坐在这里，都同他有关系。

（念）：你能否谈谈对陈逸飞、丁绍光的艺术的看法？

陈：我不知有多少次被问到这个问题了，只好用这个办法：凡是在经济上、舆论上非常成功的画家，最好别来问我，经济、舆论已经有看法了，咱们就听经济、舆论的看法吧。

前排右侧同学再次发问：多年来中国有个现象：一本书主义、一首歌主义、一张画主义。你在中国的成功是你的"西藏组画"，当然那不是一幅画。但你从那以后就去美国了，这些年并没有经常回国，中国也没有介绍你

的东西，只是零星的访谈啊、个人生活啊。但是你回来到美院后还受到如此的欢迎，简单说像今天这样的环境，我来美院以后大概今天来的人是最多的。也没有办什么特别的宣传广告。你怎么看这个问题？你对于我们中国二十年来的美术，你觉得你处在怎么样的位置上？我们为什么要来听你（哄笑、鼓掌）？

陈：这哥们儿真会提问题——我还是不知道。我只是非常感动，大家愿意见到我，坐在这儿听我讲话。我不知道该怎么办。我在走廊、操场经常会遇到同学向我表达善意。前天还遇到一位同学，喝醉了，说他喝醉了才敢上来跟我说话，一直握着我的手，说他是看我的画、我的文章长大的。我不知道该怎么办。说谢谢又好像——真不知道怎么办。

我也很奇怪。我真没把那几幅画当回事儿，那些画画在五毛钱一张的油画纸上，在美院材料铺买的。展出后，我也实在没有想过会怎么样。

真不好意思。别提这些小画，把它们忘了吧。

至于国内没介绍我的画，一部分原因在我自己。我在找到新的题材前对自己一直不满意，又看到国内那么多画西藏的画，我想就够了，别发表了。我也说过，人多的地方我不去。90年代的画，另有原因，暂时不能回国内展出发表，所以没法同大家见面。我平时不写东西，有人邀请了就写点字发表。这次回美院代课，各系同学走廊里拉我，希望大家见见面，我真不知如何是好，也不知怎样回答你。

谢谢大家，谢谢学生会给安排这机会。

1999年3月整理

中央美院当代美术创作与批评研修班座谈

时间:1998年4月8日
地点:中央美术学院史论系
主持:李军

李军介绍:(略)

陈丹青(以下简称"陈"):我不晓得在我这儿大家有什么感兴趣的东西,请尽量给我问题。

问:我在新疆艺术学院读书,有位老师叫杨鸣山。他当时去看全国美展,看到你那幅《泪水撒满丰收田》,印象很深。他说除了镰刀的质感没画好,其他都好。后来,你又出了西藏组画。回头来看,你当时在中国油画发展过程中起过很重要的作用。你当时是否意识到你的画的份量?你去美国后、从你的组画,到你接触当代的美国文化,艺术上肯定有变化,你在观念上有些什么转变?

陈:我的观念变了,是因为生存的大环境变了,一切就自然而然跟着变化。

《泪水撒满丰收田》这题目是西藏一位姓张的宣称部长给起的(我总不知如何给那时的创作起题目),我到西藏第九天,毛主席去世,我亲眼看见西藏人哭成一团。那年头,画创作不可以画人民在哭,都得画人民乐呵呵。我逮着一个机会、一个理由,画一

群人在痛哭。我们是看俄国苏联绘画长大的，苏联、旧俄的艺术善于表达悲剧场面，描绘苦难。所以在我们的真实生活和所谓“美学”影响里，我对一张张痛苦作孽的脸很敏感，画起来有快感。

后来呢，就作为自治区的作品送到北京。我当时哪会去想我的画有多少份量、会不会有影响，想都没想过——国家需要宣传（那项全国展展题很长，似乎叫做“庆祝华国锋当选主席，庆祝打倒‘四人邦’”之类），我则需要画油画的理由。我是个知青，那时能调出去画油画，党给你画布、颜料去画，就高兴坏了。那项全国美展我没资格去看的，我没单位，我的单位就是一个村子。

问：从你画《泪水撒满丰收田》到《西藏组画》到你去美国画的画，再到现在画的画，你的作画心态和对绘画的作用的看法如何？能否谈谈有什么变化？

陈：说来简单：我画《泪水》时，就非常想学苏联画家那样画一幅大创作；我画《组画》时就想学法国19世纪画家那样画一批朴素的小画。这些画里的所谓创作思想后来或许被夸大了、被理论化了，那时的动机很单纯。当然，你可以说我的生活经历等等也在起作用，但画创作谁都有个参照、模仿的契机，不可能凭空干出来，只看事后谁愿意实话实说。可我那会儿连这简单的实情也没意识到。

画《泪水》时，我和其他油画家一样受苏联绘画影响，那是时髦、是风气，是文革中唯一的选择、唯一的眼界。画《组画》时情形不同：78年法国来了一项乡村绘画大展，有勒帕热、柯罗、库尔贝、西斯莱等名家。这项展览对我很重要，我有了一个视觉理由：我要那样画！苏联的，文革的那一套看多了，我的感受需要新的，

与文革中那一套不同的方式来表达。都是半自觉的（幸亏如此）。当时就那么做了。

再后来我就到美国去了。这一去，我在中国的视觉格局（假如那可以称作格局的话）整个打破了。那么一点眼界忽然就换成那么大的眼界。我只是看，看了很多年。思想太大变化了！你只要一出国，就明白咱们同外间没关系，在“世界”之外。就算这些年有所改观，中国艺术在西方仍然很边缘，非常边缘。我没有急于改变，但很长时间才调整过来。我只是看。看到后来，我还是走老路——原因很简单：我不是“他们”，我无法变成一个西方人。好在我从未有过这个价值观，就是要“融入”所谓美国社会，进入所谓西方主流。从来没有过。我始终怀疑这个命题，在中国时就很怀疑，出国后，我更怀疑这类命题。

问：能不能例举几位重要的国外艺术家，对你影响较大的？

答：太多了。有德国的基弗、美国的沙里、费雪、坦希，好几位。你可以说那是新具象画家，或新绘画、新表现主义。他们很厉害，大致与我同辈份，代表后现代美术相当重要的部分。

问：这些人的资料国内可能还没有。

答：文字资料都有，书店正在卖有关他们的书。我们的文字、口头、图片讯息其实相当丰富，但很乱，缺乏脉络，一古脑儿扔过来。如今外来的展览不少。来，总比不来强。但譬如我前些日看那位奥地利抽象画家在中国美术馆开展，你忽然看到他，你得到什么？是关于他？还是关于奥地利？还是关于欧洲？当然，他意味着三者，但别的奥地利当代画家怎样呢？我想应该来更多的奥地利，更多的欧洲画家，更多的在他周围、在他之前、在他之后的画家——然后我们再来看他，就看清了，明白了。可目下在中国不

可能获得这样开阔的眼界。列维坦的展览听说也快来了，很好，咱们这代人早该看到俄国佬的画。但今天一个中国的年轻画家，忽然看到列维坦，又看到奥地利那位抽象画家，还看到前一阵在美院展览的那位法国抽象画家，他会茫然：他亲眼看到了西方绘画，但这就是西方吗？这样零散的视觉礼物带进来，连我看了也很茫然。我刚从美国过来，自以为看熟了、看厌了西方汇流到纽约的千百项展览，现在冷不防在北京撞见这么三个国外展览，反而觉得我根本不知道西方，我在这三项展览中看到的倒是中国：十六年前我还没出国前就是这样看外国的。

问：你能否谈谈你所了解的中国的后现代艺术？前阵读了你与段练的一篇访谈，我想你的作品肯定运用了后现代观念。请谈谈你对后现代艺术的理解。

答："后现代"是个被滥用的词。我们姑且仍然用它吧。

我并不了解"中国的后现代艺术"，应该由诸位告诉我。中国如果有"后现代艺术"，那一定同西方不同。我猜并没有一种能涵盖世界各国的"后现代艺术"。诸位在此地看到那么多后现代讯息，这些讯息已经"中国"化了，那是诸位一个很有意思的角度。有些青年画家已画出很有意思的画，因为他们将西方的影响立即同自己的生存状态衔接起来。接得有意思，比我在国外画的那些画有活力得多，他们有种暧昧的东西，很难定义、很难归类。我正是喜欢这种暧昧的东西。譬如方励君、刘玮的画，有人可能不喜欢、反感，尤其是刘玮最近画的很猖狂的一些关于"性"的画面（题目就叫《你喜欢肉吗》）。很有意思。重要的不是他画出赤裸裸的"性"，而是当代中国一个青年，在这时候，他为了什么，是什么促使他去画"性"？它体现的不全是刘玮和性，是作者和画面背后

的东西。

李军：回顾一个问题：你在80年代黄山会议上发过一篇文章，重点写油画语言问题。后来，你在国外可能不太清楚，这篇文章影响到一系列东西，形成一个思潮——就是油画语言的纯粹性，可以说在中国美术界成为一个话题。你提到一个观点：从油画语言来说，中国油画是土油画，不是正宗的，好比是旧上海形容的英语的带口音的"洋泾浜"。这在黄山会议当时还没太直接的作用，但到后来影响到整个中国油画界的一个运动。我觉得与你有关系。到了八五运动，四画室的孟禄丁有"纯化艺术语言"的提法，它是从现代艺术角度提；可能同时，一画室提出"进入欧洲油画的根源"，就是强调语言的纯粹性。直到现在，油画的纯粹、油画味、地道，还是评判的重要标准之一。我听你刚才的交谈，你好像有所改变，我想请你谈谈：对当时的观点你现在怎么看？就你对中国当代油画现状，按照你当时的谈话，你是否仍然坚持这样一个标准？

陈：有意思。这事儿过去十三年了——这问题仍然同前一个问题一样：重要的不是当年我说了什么，而是一群中国画家，其中一位到了外面，说了点话回来，在里面的一群画家就会谈论，会将那一位画家的个人意见当真（假如情形确如你说的那样）——我觉得有意思的是这个现象。

今天你问我对此观点是否仍像当年一样，我得说，在我近年的创作上，我有什么话要说，我就说，语言是相对次要的、自由的。我不再像当年那么在乎语言，而是我有什么话要说。

但在当时，我的文章发生了"语言问题最重要"这么一个效果：你口音不纯正，你在艺术上就说不好。这确是我当年出国时一个很重要的感受。中国中断留苏以后，整整一两代人从来没机会看西方原作，就开始画油画，而这些油画在中国已被搁在很牛逼的地位上。我当时已留在油画系做老师，要去教别人，但我发

现自己进步也将很难。我的西藏画虽被美术界看得很像样了，但事先、事后，我真的没有把这些画当回事，我总觉得我还不行（现在也不行），我得出去学，所以我是在二三十年间中国油画眼界很匮乏、很封闭的情况下出国的，抱着一探究竟的决心出国去。

另一个原因同黄山会议邀请函拟定的一组议题有关，要我谈什么时代感呀、创新呀、油画语言呀，我就觉得这些议题很空泛。我当时人在国外，看的那么那么多，哪里是这几个议题可以容纳、发挥的！我就索性用谈论议题本身来反对议题（我至今觉得我们想问题、提问题的大病就在问题本身，空泛、概念、大而无当）。诸位如果今天再读那文章，我的意图就很显然：我对每个议题的回答就在质疑议题本身。但其中油画语言一题比较对油画有所针对性，所以我的篇幅就比较大，谈得细。总之，"油画语言"这个词不是我想出来，是印在邀请函上的提纲。

结果，如你所说，这些议论变成整个事情里最主要的意见，即油画语言顶要紧。大家都钻了一个牛角尖，主观、客观上都钻了一个牛角尖。但牛角尖好歹也是个牛角，在不少油画家身上后来就有了结果，走进去了，真的以"语言"为标准、为目的，有几位画家是画的比过去"地道"了，那是这些画家的天份，同我的文章没关系。但问题的另一面，所谓"语言"，从此被不当地理解为油画的命根子，以牛角代替整头牛的价值。这是我始料未及的，这也是大家始料未及的。

所以今天我看这问题，是看到当时既不正常又情由可原的状况，而不再是语言问题。我当时的观点——这观点又被国内的议题圈定了，事先窄化了——早已改变，而我当时提出这观点的情况在国内却又并未彻底改变：被圈定、被窄化的语言问题经过

十多年的实践已成为部分油画家的现实。

所以我又要提到文字讯息与视觉讯息的内在关系、内在区别：在中国，这种误导、误会将长久存在下去，我们在文字讯息和视觉讯息之间的误区该怎么办？我觉得有一部分中国画家很聪明、很明智，他们就不走所谓语言这条路，他们干脆做观念艺术，把语言、工具、画种之类抛开，只是"说话"，想说什么就说什么，用什么方式、什么材料说更好，就用什么方式、材料。

我记得82年曾有一盘录音磁带将我出去的感想，寄给老同学孙景波私人听，结果那带子被翻录后传往各地，许多人说听过那带子，山西一份刊物还发表了节录。这就是文化上讯息上长期匮乏的后果：一个人说的话真有那么重要吗？为什么要那么听信我？今天我们谈这话题，应该对以往匮乏经验作一番回顾反省，我说了什么，大家听了什么，听了以后又怎样，都该退回到那背景中去看。

（82年初，国内尚在争论形式之类问题，还完全没有介绍观念艺术，在那盘带子里我大量说到西方的观念艺术，我提到绘画太旧了，难以言说了，出路或许在观念艺术。当时听这音带的聪明哥们儿，日后应该有所反应吧？）

李军：你认为你当时的观点现在已经放弃了？

答：我不能说放弃（画画是一门手艺，我有手艺人的一面）。但我并不只有一个观点。问题是影响已经出去了，那是片面的影响，这片面是由许多历史原因造成的。

李军：油画是西方引进的画种，绝大多数中国艺术家，都生活在当代中国的文化背景之下，这决定了他们从事油画研究和创作过程中，经常会遇到一种问题：进入语言学的说法，他们可能因此"失语"，说不出来。很多人认为，要把这部分语言问题先解决了，如果不解决，就不会说话。这过程

是非常漫长的（丹青插话：绘画上这个命题是错的，即不会语言就不会说话）但事实就是这样。前几年这种说法比较盛行，现在还有一种情况：它强调的可能不是语言，而是说话。就是说，强调自己表达自己的感受，自己的手法。我们要知道在中国当代这样一个问题，即学院派和非学院派的问题，并已形成一个明显的传统：相对来说，学院就是针对语言，非学院的，在语言上就可能被挑剔，被指责的较多。这情形同当时你提出的问题是有关系的，那么，你现在处在这个位置，从你个人来说，你觉得怎样？

答：最好的办法就是学院拿出真正的好语言来！非学院的，就说出想说的话来！这才有意思。否则，拿不出好语言，又说不出有意思的话，那么问题就会无谓地争论下去。我们老是无谓地在争论。一切得归结为作品、作者。我们有多少作者语言很好？有多少作者说出很有意思的话？请诸位告诉我，诸位是从各地来的，又都是研究当代艺术的。你们怎么看这个问题？

学院或非学院，在中国的界限是很暧昧的：在中国学院院墙之外，真有像西方那样一大片非学院的、多元的、多层次的，自在自为的艺术空间艺术生态吗？你去中国非学院的（比如盲流画家或在野艺术家）人群中问问，十之七八是各地美院历届毕业的老哥们儿。那是"编外"的学院群体。许多非学院反学院的艺术运动却又是在学院内闹起来的，八五新潮就是准官方学院艺术家和评论家的一长串官方名单。

（在西方，所有画家是个体，又都从学院受过教育。但学院在西方只是学院，不代表"官方"、不意味着"权力"；在那儿，画廊、美术馆才代表权力。"官方"一词，在英文也解作"正式的"的意思。）

问：前一阵普遍有种说法，说现在中国画和中国油画在当下大环境里完全是一种圈外的是事，它已经落伍。我就想问，你对西方搞多媒体、空间

艺术,即有人说的主流艺术怎么看?我们再画油画、国画,是否是落伍现象?

答:"落伍"是一种价值判断:先肯定有那么一个"伍",那个"伍"在前头走,我们以为一直紧跟着,走着走着,后来发现我们落伍了。如果我们认同这价值判断,追随西方那个"伍",那么我们不但落伍了,而且差不多从未找到过那个以西欧几个国家和美国为"中心"并宣称代表"世界艺术"的"伍"。

但我们自己也是非常真实的存在,有充分的理由存在,我们有自己浩浩荡荡的"伍"。可如今我们好像老在找队伍:哪个队伍?

所以我又要说文革,说五六十年代。那时,有个大问题我们不必去思考,我们的价值观都非常肯定,虽然我们都知道那是教条的,但你可以问问文革中的大部分画家,都画教条,却都喜欢自己的画、相信自己的画。那时队伍的头就在北京,全国各地选送来的画往中国美术馆那么一搁,问题就解决了。当然,整个美术界还有一个假想的外来价值系统,一个假想的爱人、假想的领导,那就是苏联油画。苏联的意识形态和美学就是笼罩着两个社会主义大国油画家的一整套东西,自给自足,跟西方没有关系,跟中国传统也没有关系——就那么一段日子,在这段日子里大家很自在,把一个思考的大问题都交出去了。

西方又何尝不是这样!文艺复兴也好,巴洛克也好,画家们也不必想什么队伍不队伍,落伍了还是跟上了——就那么一个耶稣,几个门徒,一群贵族,来回来去地画就是了,然后挂到教堂、宫殿,一切就解决了,多么单纯、多么得意。

中国古代画家也一样,从来不操心队伍、落伍的事情。

回来说现在,说咱们。改革开放后,前述自给自足的情况就

结束了、崩解掉了，价值观哗一下子全移到西方去，咱们什么都不是、都不对，都没主心骨了。

但西方对我们来说只是一片混乱庞大的文字讯息。然而从此我们的参照系统全变了，我们眼送秋波，送得非常远，送过去还不知西方看到没有；西方人呢，略有眼神转过来，我们立马接住，很高兴——非常远距离的眉来眼去，比苏联远多了。这遥远的距离变成每个正在画画的中国油画家的困扰：我这么画着对不对？前卫不前卫？落伍了？还是撵上了？撵上了怎么办？落伍了又怎么办？诸如此类。

可是文字讯息又很近。杂志拿起来就是纽约谁谁谁的展览，德国谁谁谁的作品，似乎又很具体。参照系统变了。从前看苏联，现在看欧美。过去那场革命把我们圈起来了，自给自足。现在是另一场革命，把过去的圈子破掉了，这在中国造成什么？诸位对此是什么体验？我得听诸位告诉我。

问：（录音不清，因问者坐得离录音机很远。以下"录音不清"都是同样原因。凡问题完整记录的，即问者坐得离录音机近）

答：你问我咱们能不能找一些同西方有差异的东西？有得是啊！我们所有东西都和西方有差异。再怎样学西方，我从域外的视觉惯性看，都是中国的——不是从前学苏联的那个中国，但也不是我在纽约看到的那个"西方"。

问：你把美术馆譬喻为"露天的坟墓"、"森严的衙门"，这些观念肯定跟后现代是相通的。

答：我不知道"后现代"有没有如此认为。"后现代"，你指的是谁？

问：比如美术馆不再成为标准，反经典，这些都是后现代观念。

答：据我所知，今天的美术馆更霸道。国外有很多专书谈论

近二十年来欧美美术馆系统评选制度的高度专业化、操作化、商业化所带来的负面作用。

问:你对美术馆是可敬可恨,你是否有矛盾心理?在哪些方面?

答:我在每件事情上至少有两种以上感受、两种以上态度,我发现我们活在这个时代你很难对一件事只有一种感受,或只剩下一种感受,不会的。

问:这就是后现代的意思,碎片式的。

答:我不知道。我们都是碎片。

问:(录音不清)

答:这又是一个价值判断:好,不好。可谁觉得好?谁来决定它好不好?

我越来越少给一件事做价值判断。你给了价值判断,这件事就不会呈现全部真实。你说它好,你说它惨,那是你觉得如此。作个所谓艺术家,我觉得"看"比"判断"重要。

问:(录音不清)

答:最近我的画比较安静平和,不像并置系列那样激烈。但延续了那一串想法。我画了很多静物,全是书、画册。并置系列是临摹行为,现在我将临摹行为变成写生行为。并置系列是将不同图片经选择后并置,现在是将各种画册摆成构图,我还画中国元代、明代的山水画册和书法帖子。

本杰明在1940年就写了《机器复制时代的艺术》,预见到我们这个印刷品的时代会从根本上改变美术的功能、美术史的命运。我画的画册是二手的,机械的产品,我去写生它,又让印刷品回到绘画的、第一手的东西。我长期画图片画烦了,我要对着真东西写生。但我写生的"真东西"还是图片。在这些图片中,历史、

人物，还有暴力，甚至性，都进入"静物"状态，安静、无生命、没有主次，一律平面化。

问：（录音不清）

答：在我的静物画里，所谓东方、西方、民族之类只是"题材"、"事实"，不是主题，不是意图。我不画什么"民族性"，只是画油画，画静物。

问：美术界的明星，在美国究竟谁来操作，谁来批评他们？

答：都有。批评家、收藏家、美术馆、画廊、策划者，整个一套系统在运作。但这说法有点偏：即西方目前完全被这些人操纵，将一个艺术家包装后楞捧出来。我看到的情形不完全是这样。是包装，是要靠捧，但我看到的名家真的是最好的，我不相信靠包装能包装成这样子；另有说法是只要你东西好，一定会出头，也不是。现代西方社会已经不太可能再发生像凡高那种故事，默默无闻、死掉，然后被戏剧性地发现、平反。不太会了。在这个机制中，一切很快被吸收，非常操作化、专业化，很难有一个画家真的好到那程度却完全不被人知道，但同时又一定有一些艺术家在这过程中被淹没、漏掉了，因为他不在这操作系统的视线和档案里。

问：您觉得你能进入这个系统吗？

答：我真的没有想要进入（我从未主动去找过画廊或美术馆，那是很麻烦的一堆事，填不完的表，各种应酬，关系、看眼色、作功夫，跟咱中国画家想混出道那一套一样）。如果哪里愿意为我办展览，我乐意，也有策划人来过，肯定我的画，但坦承很难推出去。第一我还在画画，不做装置，这就是在断自己的路。第二我又是绘画中那类传统写实，更是找死。当代西方有很多很多

圈子、很多很多山头，我同这些玩意儿都不太有关系。只有学院比较接受，学院经常会办一些尚未成名的，又被认为有意思的新人的展览，看看其中的苗头。

刚才说过，如果不进入那个系统，就连边缘也难碰上。太多机构在包揽太多山头，多到机构与机构之间已经很少有自为的、偶然性的空间。一切被制度化。为什么非得挤进去？挤进去又怎样？"进入西方上流"的意愿，像极了那会儿知青拼命想要"入党、参军"的意愿，要求"进步"，很"积极"！那无非是权威崇拜。

问：很多人提到文革，比如邵大箴先生，他说他做梦时还在挨批斗。很多人对文革是切齿痛恨的感觉，但您提到文革好像没那么多反感，按尹吉男先生的话说，是由于您这代人那时正处于青春期，甚至对文革还有点留恋。我很想知道文革中漫长的成长道路对您有什么好处？

答：请问你多大岁数？

问：二十四岁。

答：那你八五新潮时才——

答：刚小学毕业。

答：啊，没赶上。

问：不是没赶上，我根本不知道（众笑）。

答：我想是个年龄段的问题。青春期确实重要。邵先生那时候已经是成人，已经有资格被批斗；我在66年小学毕业，还没资格被批斗。但我眼看自己的家长、老师被批斗，那种经验或许比被批斗者本人另有一种屈辱感，不是对批斗这件事"切齿痛恨"，而是从小目击这样一种社会与人生——那就是当时的中国赠送给我们小孩子的青春礼物。

文革的始末，正好是我在十三岁到二十三岁年龄段。这年龄段是全部人生记忆、人生观最生动、最密集的形成期。你要是正

好在监狱里度过，或正好在巴黎度过，日后你就会老念着监狱或巴黎，二者再怎么风马牛不相关，也必定是你记忆中的“阳光灿烂的日子”。我比那电影里的孩子略大一点，又比邵先生小很多，我没王朔的主角那么开心，我也没邵先生那么痛心。要说文革，我可以细说从头，问题是我们来讲文革还是来讲青春记忆？那是两回事，但在我这代人生命里正好是一回事。

至于你说对我创作上的好处——

问：不是创作，是对人生吧！

答：就弄得我做人挺能熬的，什么情况都对付得过去。这说来话长，在座有没有跟我同辈的？

问：有啊，李月伯四十六岁，史晓明也是这一拨的。

丹青：（问李、史二位）你们说呢？

李月伯：文革对我影响太深了。已经上学了，武斗我就见过，但没参与过。……（录音不清）

答：我在美国看了一大圈，最内在、最简单的动机就是我要去定义我是谁？我定义了半天，发现我还是个老知青，典型的文革一代画家。我想找回文革老知青画画的感觉。什么感觉呢，就是我们一上来就画大场面的、舞台性的、悲剧的，又是英雄式的、大致是古典的（就古典一词最宽泛的意思）、姿态化的那么一种东西。我是从那条路子出来的，我还是就那么画吧。我不愿把自己变掉、抹掉，弄成个摩登入时的角色，闹不清来路、闪避自己的过去，用艺术为自己整容——没用的。我愿坦然地作自己，一个老知青，是不可替代的那一代人中间的一个，然后超越他——在自己身上超越。

问：你刚才说悲剧性，同学们看了《泰塔尼克号》特别有感受，特别有震撼力。悲剧性很强，人类终极的精神性。中国艺术在这方面弱了。尹先生也

讲过"一杯浊酒喜相逢",最后变喜剧了。是否这种东西会影响艺术?影响作品的精神?反正力量减弱了。

答:不会,不会,两边都好:西方的悲剧、崇高固然好,没的说;中国传统文化中的东西也好——说着说着,差不多已经是个悲剧了,忽然会顾左右而言它,这是中国文化的高明。《窦娥冤》、《梁祝》之类,惨到头来,忽然化成鬼,或变成蝴蝶了。

问:会不会对人的性格就蒙上一层"物化"(?),不是真正的情况,就像假画不能打动人?

答:这还是带着西方悲剧的价值观在套中国文化。中国文化不是这么回事,别这么去看它。问题不是艺术应不应该怎样,而是咱中国弄出来就会是这样。咱们的红白喜事也好,悲剧或大团圆也好,有它自己对生命的态度。这态度还没有一个词可以精确地定义它,"一杯浊酒"是形容词。中国人喜欢用形容词,不去直说、不去说破,不像西方有个"悲剧精神"的定义、说法。或许"不说"就是一种态度。中国古典的思想都是精致的语焉不详。不把事情说死(要说喜剧,喜剧比悲剧的境界更高,看破、看透)。

不过这种大态度,这种妙不可言的传统已经失落了。但零零星星还是在中国的事物中有所体现。中国古典艺术会忽然岔开,岔出去。这岔开岔的好,不像西方人那样执着,非要死盯着说清这件事(自然这也就是西方的了不起),中国人好像先天地假定事物是说不清楚的:人与自然什么关系?人到底怎么回事?他不去碰这些大问题,语焉不详,绕过去,绕开——比如"不知生焉知死"之类——不知是因为聪明呢,还是因为柔弱,反正不去硬碰。中国人用软办法,西方人用硬办法,我想两种办法都好。在艺术里,我越来越欣赏软办法。

你说咱们比人家的东西，力度弱了，我想是指当代中国艺术。是的。我们的传统失落了、不奏效了。当代中国艺术学的是人家的硬办法，但还用得不舒服，自己的软办法又不会用，也用不好了——咱们古人的软办法里有极硬的好东西，一如洋人的硬办法里也有柔软的东西。《泰塔尼克号》，船沉人亡，多么强硬的没有还价的大悲剧，可是其中的主题是爱情，爱情敌得过沉船么？电影就讲这之间的关系。

当然，这部电影的"硬办法"还指西方的高科技，及高科技背后西方人那种认真耿介的精神，楞要把一切都弄得像真的一样。中国戏剧的道具布景一上来就挑明戏是假的，意思意思就可以了，真妙不可言。

但这种文化态度不会去作《泰塔尼克号》要做的事。

问：在今天中国艺术中……（录音不清）

陈：我不知道将来中国会不会在艺术中出现西方那样的自觉：永远永远在反省、追问，把事情说破：人会死掉，世界会有末日，等等。我猜咱们不会这样。中国人不喜欢，也不会把事情说绝、说死。

问：问一个教学问题。你在80年代毕业、留校、任教，相隔十六年你被邀请回来讲课，感觉跟从前有什么不同？是否发现一些存在的问题？你肯定想解决一些问题。

陈：我长期单干，没在教室泡过多久。从教室看没有太大不同，一直延续一个教学方案。我觉得那时学生的眼睛和现在学生的眼睛看上去不一样了。很难说出是什么不一样。我在讲座上和同学们聊天，那么多脸、眼神，我忽然感到同我80年代在学校时看到的不一样了。我没有要提出什么问题，我也不知道怎样解决

问题。我进教室就是让大家放松。你可以尊敬我，但用不着怕我，我和你们一样都是画画的。

问：好多人出国去，他们为什么不留在国内？这里肯定在感觉上有差距……（录音不清）

答：这就是俗话所谓："人往高处走，水往低处流"。现在中国人认同的"高处"不在中国了，在别的什么地方，所以要到那儿去。这是一个大的价值观。唐代的时候，各国的人要到长安来。今天，如果出不了国门，大家都愿到北京来。诸位不是都从各地跑到北京来了吗？

问：……（录音不清，似乎是问到对伤痕文学的看法。）

答：我不怎么感动。我觉得中国文艺至今没把文化大革命讲出来，除了电影《阳光灿烂的日子》有点意思了，有一小点对了。也就是一小点，不能要求一部电影说出所有东西。欧美拍了上百部讲德国迫害犹太人的电影，还会继续拍下去。文革是个很难很难讲出来的事物，是个预先就仿佛不让后人讲清楚的事物。我不记得哪部写文革的作品看了以后令人叫道：他妈的这就对了！叫不出来。像《水浒》把一个梁山文化说得这么透，没有，到现在也没有。我想很难有，许多历史就这么过去了，再也说不清楚了、说不准确了，忘掉了。这话可能太武断，惹文学家生气。

问：我问个没关系的问题。

答：越没关系越好。

问：你选择什么方式来休闲？

答：哎哟！我不太会玩儿。我的休闲就是写作吧？或者看连续剧？能跟好朋友聊天也好极了。

问：……（录音不清）

答：听说国内有种说法，好像是文学界说出来的：中国有好

作品，但还没出现好作者。我觉得绘画也有相似情形。我们不断会遇到好作品，但一个完整的、自我完成的艺术家，有清晰的路子，早期、中期、晚期，开得起回顾展，搁在历史上看，可以真的给他一把椅子坐下来，跟历史上一把把椅子搁一块儿是顺的——这样的"作者"，当代有没有？中国要有一批这样的人物，就有点意思了，就成其景观。中国这一百年的情况，是容不得你自我完成。徐悲鸿、刘海粟一辈，青年壮年期遇到抗战；解放后一代，青年壮年期遇到文革，怎么自我完成？文化上别说有大断层，那几代人每各个人都断了好几断，加起来，就是我们当代的整体文化的状况。到我们这几代人情形才仿佛像样些，环境好多了，但又自己折腾，变来变去，还在努力制造自我断层。断层大概有快感吧？

目下是好多作品、好多作者，都有希望。时候不早了。大家提问都很客气。

问：中国绘画在中国发展中的作用，你的绘画……（录音不清）

答：没什么作用，我不觉得我有什么作用。我只是还喜欢画，还有话说，先说它出来。我从未觉得自己重要。大伙儿把我搁到一个好像重要的位置，我回来从各种反馈才知道，真不好意思。我从未特意做什么事让自己重要。

问：为什么你从未想过作装置或换换方式？

答：哪里热闹我就走开。在西方，太多太多人在做装置之类，看不过来。好，我也去凑热闹，那么西方又多了一个装置家，又多了一堆装置作品：我看不出这里有什么让我特别兴奋的东西。你说要改变自己，有所突破，是的，但这恐怕也是个价值观：为什么非要改变？为什么非要突破？艺术就是为了改变和突破吗？你说

呢？

问：为什么不突破、不改变？

答：我自以为在我自己的小范围有突破、有改变。破也好改也好，不是把自己弄成另外一个人。这世界已经太热闹、太复杂了，我要自己的生活更单纯，做点小事情。

问：我和胡迎迎看法差不多，你是个冷静的，相对保守的人。但这就是你的思想的稳定，中国传统上说就是无为思想，如果从后现代的观念说，也是一种不合潮流的主流吧。你觉得自己受西方影响大还是中国影响大？

答：大概都有吧。但如果我说自己受中国文化影响，我会觉得有点做作。中国文化还在吗？我没受过什么“国学教育”。我想是生活在教育我，中国、美国在教育我。我所看到的画、我画画的过程在教育我，最后把我弄成这个样子。我做的事、走的路反过来把我弄成这个样子。

问：从文化水平和技术水平上，具体地说，你怎么看你和陈逸飞的画？

答：我不断地被问到这问题。这是该由诸位来告诉我的问题。

问：你直接的感觉，他的创作风格与你的创作风格——？

答：我只能说“人各有志”。

问：从书上看，美国学院不教画画。

答：对。很多学院不教画画。

问：画画是插图系的，艺术系不画画——训练思考方法？

答：就像我们今天这样。一天到晚“开会”、谈话、写笔记。但也不能一概而论，以为美国尽是这样教的。那里什么学校、教法都有。

问：你觉得这两种方式（指包括中国艺术学院教绘画）在艺术教育上哪种更合适？都有哪些长处？

答:各有长处,各有短处。我想西方、中国曾经有过的非常好的教育可能失落了,或至少变形了。时代变化太快。世界范围都在讨论怎样面对教育问题。传统教育的结构和价值普遍遇到挑战,媒体和大众文化在院墙外对年轻人造成日益广泛的教育(或曰教唆)。

我觉得没有一种教育制度是最好的,或行不通的。教学、教材本身很难比较哪个更好。所有教材在纸面上都很好看、很有道理的。要看谁在教,谁在学。好学生有时比好老师还难得。每个家庭都有教育问题,每个人都该自我教育。教育的问题是人的问题。

问:……(录音不清)

答:讯息太多、思路太乱,然后全体现在教育上。很难单是在教育系统上说清这些问题,因为问题都是在问题的背后,以至背后的背后。这次我回来,老被问到对当代中国绘画怎么看,我想来想去没法子回答。问题在当代绘画背后,是中国当代社会、当代文化的问题,然后反射、反映在当代绘画上。

问:我来问个问题。万岭刚才谈到美国明星,现在你在中国,起码在美院肯定算个明星吧?

答:"过期明星"。

问:肯定不过期。因为学生会请了,今天我们班是第二次,下午学术委员会召集青年教师又给你开一次讲座。你对大家把你当明星怎么看?

答:上次我在学生会讲座已经回答了这个问题:别再提那套组画,忘了它吧。

问:我们接待过很多人,也来了好些从美国来的,怎样有名气号称大师的,都有,反正我没感觉怎么重视。大家无所谓,听了就拜拜了,就那样(大家笑)。

答：有个很简单的原因：可能我太久没回来了。还有更简单的原因：如果我很成功，有好几套房子，每幅画卖十几二十万，大家就不见得会如此看待我了：你说是不是这样？

老同学杨飞云对我说："很多人变了，你还同原来一样，一点没变。"这或许也算个理由？我自己看不出我有什么重要。我不满意我的画，我说的话也没什么意思，想说的，又没能把意思说出来——我只能谢谢大家！

1999 年 3 月整理

吉林艺术学院座谈

时间:1999年1月2日
地点:长春市
主办:吉林艺术学院

胡悌麟、王晓明介绍:(略)

陈丹青(下简称"陈"):刚才上楼时,在楼道里看见两座很干净的大石膏像"维纳斯"和"奴隶"。我才从南京过来,师范学院老师带我参观教室,里面也有这么两尊大石膏像,脏得就像从煤炭房里刚拿出来——说是刘海粟当年专门从法国运回来的,半个多世纪了。我记得二十年前上美院的时候,班上同学七手八脚从库房里把同样的两尊石膏像扛进教室,很干净——也说是徐悲鸿先生从法国运回来的;今年又看见了,也是脏得多少年没洗澡的样子。所以我好久没看到这么干净的维纳斯了——在吉林艺术学院却看到了。

刚才胡悌麟老师和王晓明把我介绍给大家,给我戴了好些高帽子,我听着好像在说别人。我只是纽约某条街、某个公寓里的居民。我没有一个格外的话题要讲。大家尽量提问题,递条子也行,咱们看看能不能唠嗑唠起来。去年二三月,我给叫去母校和中国美院代课,第一次走进教室,接触到各地的青年画家,发

现同过去很不一样了。思想很活跃、画路子也很多,我的记忆只停留在出国时,国内的新形势,我赶不上趟了。同时我也发现艺术家比咱们那会儿更困惑:外头讯息很多,各种说法、社会上的诱惑也多,做艺术学生不容易做了,尤其是以后到了社会上怎么办、怎么活法。浙江有位同学递上条子来,居然问"人死了以后有没有灵魂",这是祥林嫂的问题——我哪里答得了。

所以我不知道在座的青年是不是有自己的困扰、向往?有自己的雄心要实现?你们将自己的困扰告诉我,我也将我的困扰告诉大家。我算是早走一步到国外,靠卖画谋生,在一个同中国完全不同的社会中生活,可以说说这个过程、体验,如果诸位有好的经验告诉我,那就更好。

问:我是美术史论的研究生。请问您在85年写过一篇文章谈中国油画存在的问题。这么多年过去了,现在你回到中国,你觉得你当时谈到的问题现在是否还存在,或者这些问题解决了多少?咱们现在的油画存在着什么问题?中国的油画是否需要真正的中国风貌?

陈:这个问题问得好。在北京和杭州我都被问到同样的问题。85年,黄山油画会议邀请我作了个书面发言,当时我到美国正好三四年吧。这篇文章后来在东北和湖北的杂志上发表,倒是黄山会议没有发表,可能因为我的谈论非常负面。据说这篇稿子当时发生影响,许多同行对这问题很困惑,也想要去解决。现在我最直接的回答,就是我那会儿的观点早已变掉了,所谓语言并不像我那篇文章里说得那么重要。我觉得艺术说到底是"说话",你心里有什么话要说,你对你的生存状态有什么感觉、看法,说出来,一边说一边就会找到"语言"。

我现在被问到这个问题,就会去想,为什么那篇文章会有

影响？不是我说得有道理，更不是我在国内多有影响，而是我出去时是那么一个特殊的历史背景：我们有二三十年把自己关起来，没有人到外面去交流观摩，自从留苏中断以来，整个几代人都渴望了解西方的情况，找面镜子看看咱们是在一个怎样的程度、怎么走下去。当时，一大群人在等着一个出国的人把在外面的感触说回来，用心理学的说法，叫做“过度反应”——我自己已经（在那样的历史条件所带给我的心理状态下）过度反应，我又将这过度反应回馈到国内，结果引起一片过度反应。

有些哥们很气愤，说你出去这么说回来，咱们就不要画油画了；另外一些哥们儿还就真咬着牙拼命钻研“语言”，以为画得很细就是油画“语言”——今天我要是从美国写这么一篇文章回来，不会有人感兴趣，发表在杂志上读者会很有限，读了也不会有反应——这就是今天的“历史条件”：国家发生很大的变化，出国的人越来越多，国内画家能看到的国外绘画也越来越多，“过度反应”不会发生了（今天，我们可能对别的话题“过度反应”吧？）

昨天晚上还同贾涤非说到这个问题：艺术家要紧的是说出你想说的话，你想哭你就哇哇地哭、想笑就大笑，你笑的声音怎样、你哭的节奏怎样，都不要紧，你真心想哭笑，那节奏一定有意思，一定打动人。

至于“真正的中国风貌”，那是另一个问题。你可能记得我在毕业时写过一些很短的杂文式的东西，公开提出反对“油画民族化”提法，这个提法是油画给误会了，“民族”也给误会了，两头都不着落，我现在还是这么看。我觉得画画是非常个人的事，每个人能找到自己的一套办法、面貌，就很可以了。“民族”（在油画

中)是个很空泛的概念。

中国油画的现状我正在看，可惜我没法看到大规模全国性的展览。比如东北，我这次来，一出关，土地辽阔，人长得好样子，我在汉中或江南就看不到这样的景物和人。这样大的地域的差异，你说哪些是“民族”的？都是“民族”的！我觉得东北的画一直有特点，诸位的画相互之间有区别，可从全国美展上看，很容易就辨认出哪些画是东北的，你怎样来说这里面的“民族”的问题？

问：海外的中国画家怎样看中国的油画？

陈：我只能说我自己怎么看——刚才就是我的一些看法。别人怎么看我不知道。

(陆续有条子递来，念)：“请对契氏素描教学和博巴的教学做一个你个人的见解”。

契斯恰柯夫体系我完全不懂。我是野路子学油画的，十四岁画毛主席像、十九岁画连环画，到二十五岁考上美院，都没画过(楼道上那种)石膏像。所以我看到石膏像就好像还在初学时的感觉。前天在鲁美参观附中，全世界都没那么大的美院附中。我被领到巨大的展厅里看学生的素描石膏作业展，晚上吃饭时，我就对诸位鲁美头头说，听讲99年附中就要全国招生，希望2000年能够世界招生，我就来报考附中。这就是我对“契氏教学”的看法。博巴的教学我也不知道，那是前浙美一路的教学。我总共看过博巴两幅油画，粗犷，颜色很浓郁，我喜欢。

(念)：在西方从事艺术同在中国有什么区别？艺术的市场化、商品化是否能在真正意义上推动中国特殊国情下的艺术发展？

陈：单是在画架子前画画，没区别，但在中国，我是个国家干部，有所谓社会地位；在美国所有艺术家都是准个体户，没有美

术家协会，没有中国的种种组织，很单纯。你和安迪·沃霍面对面，是个人与个人的关系——这背后意味着的东西才有意思，能够影响到一个艺术家的人格，影响到对艺术的态度。

第二个问题——中国是从49年到79年经历非常时期，使改革开放后的市场化、商品化成了一个新鲜问题。说实话，咱们用不着向西方去学习那一套，返回民国、返回古代，几千年来，中国人向来是会做生意的，在生意上的智慧是一流的，你看改革开放以来多少人成了大腕，就可想而知。在历史上，艺术的市场化、商品化咱们不比西方落后，扬州最繁盛的时期，画店有两千家之多，绘画生意做得很火。我们现在只知道扬州八怪，当年扬州多少画家？你去想，一家画店一、两个画家，加起来有多少（还不算客户）！我到纽约时那里也有将近两千家画廊，把我震住了，看不过来。自然，那时一个扬州画家靠画谋生，同今天一个西方画家靠画谋生很不一样，因为历史不同，文化也不同。

市场呀商品呀，就是共产党那句话“不以人们意志为转移”，至于会不会推动中国艺术发展，我想会，任何外力都会发生影响。但影响成什么样子，我没法说。我只看见商品文化已经影响到画家的心态，这心态有积极的一面，因为画背后藏着车子和房子；也有负面的影响。我想，这个问题应该是大伙儿来告诉我：大伙儿心态上起了什么变化？对今后画画有什么作用？

（念）：您在外多年，与其他外国画家怎样看待中国油画，尤其是中青年的油画？

陈：外国画家、美国画家，说实话还几乎没有机会看中国油画。第一，全国美展从未出过国，第二，咱中国是在所谓世界艺坛非常迟到的国家。我只能说，西方刚开始在看中国绘画。

(举纽约现代美术馆哥根汉馆举办了《中华文明艺术五千年》大型展览为例,略)

这两个问题也很好。(念):一是请谈谈国外的设计艺术。二是许多优秀的民间艺术在国内没有地位,在国际舞台也没有一席之地,有些民间绝活将要绝迹,譬如"沉绣"。常说民族的才是世界的,而当今许多民间艺术都衰落了,请问您有什么想法,对学生有什么可说的。

陈:21世纪,中国应该培养大量的实用美术人才。中国所谓的纯艺术家太多了,不是说数量多,从人口比例上算,中国的艺术家和知识分子并不算多(太少),但其中纯学画画的比例太高了。我不知道中国社会要不要这么多纯画家。文革中咱们真是在为党画画,所以培养一批批的都能用得上;现在呢,国家培养画家大概是要为"人民"画画吧,问题是人民要不要这么多画家?

咱们先得美化咱们的衣食住行,大家越来越讲究穿衣服,大家家里都在闹装修,这其实全是实用美术家的事。我到外面最大的视觉冲击,就是人家的实用美术太厉害了,已经到了纯画家不知该怎么面对实用美术。高雅的纯艺术在20世纪,尤其是二战后面临巨大的考验。实用艺术包括广告艺术,广告艺术形成广告美学、广告文化。这就是为什么英美普普艺术家在60年代能够抓住时代的脉搏。他们认为绘画如果不能对一个广告设计的时代做出反应,绘画就走不出新的格局。在他们之前,绘画走到极简艺术,将画布上的元素玩到最简,文章做不下去了。沃霍一代人闯出一个普普的世界来。

国内弄设计的同学有大希望。他们会在21世纪改变中国的景观,改变中国今天的种种丑陋(甚至改变今日中国的六神无主的"纯艺术")。

至于民间艺术，据我知道，西方国家十分重视民间艺术，有很多专门的机构和博物馆。中央美院曾经开办年画、连环画系，表示重视，但民间艺术有个前提："民间"非得在。

问题是民间还在吗？

我看过一则报道，很有意思，说是连续剧《水浒》主题曲唱开来，社会上有人很担心，"该出手时就出手"，对下岗人员的情绪恐怕不妙。结果社科院有位教授说，咱们用不着担心。梁山泊的水早已干透了，英雄落草的草也没了——这"水"和"草"，就是"民间"。

咱们中国民间的空间今天已经没有了——同从前比，没有了。你要"落草"，"草"在哪儿？你要剪纸，小脚老太婆这代人瞧着就快消失了，她们的闺女也许还愿意剪一阵子，她们的孙女愿不愿意剪（剪了往哪里贴？贴了谁要看？）？民间艺术是闲花野草，土壤在，花花草草自会漫山遍野长出来。要紧的不是民间艺术，要紧的是"民间"这块土壤。沈绣这东西一定会绝迹的。没办法。中华五千年文明，不知多少东西绝了迹了，我们根本就不知道了。沈绣，只是你现在还知道的一件事物。

那年，李小山说"中国画死了"，一片争论，我就觉得奇怪。中国的绘画死过多少回了，魏晋隋唐的绘画早就死了、宋元的绘画早就死了、明清的自然也死了，这是常识，我们老在争论常识。讨论国画死亡是讨论新的事物的诞生，不必害怕讨论死亡。一代传一代，就是一代代要去死掉的代价。

国画工具还在，还有人在画，要说工具，那么国画还"活"着。

（念）：您能对一个即将去美国留学的青年说几句语重心长的话吗？随

便说两句吧。

陈：我在杭州时遇到过两位很帅的长头发艺术青年，中午到我宿舍来，也提到同样的问题，我印象很深——其中一位说："我要到美国抡圆了一个展览一个展览办过去，看看他们怎么样。"我说好极了，但谁给你出钱办展览？他说："要是没钱，我就把我的展览办得与众不同！"我说，行，不过你先得知道"众"是什么样子，等你知道了，你也就知道怎样"与众不同"——这回答不晓得算不算"语重心长"？不晓得这位提问题的同学想不想"一个一个展览抡圆了办过去？"（对不起，我未直接回答这位青年，现在补充两句：一，保重身体。二，学会自己做饭菜。不是为了省饭钱，是美国食物不好吃）

（念）：中国油画的发展，是走西方走过的路，还是走东方自己的路？

陈：我们现在走的全是西方走过的路，这是没有问题的。在座穿的衣服，就全是西方穿过的样子。

怎么走东方的路，这是最难回答的问题。"东方的路"在哪里？如果"东方的路"还在，就不会有这个问题。我最近在画董其昌、文徵明的画册，当作静物画，我就想，老董那会儿不会有这个问题，那时在"路"上走的全是咱自己的艺术。后来，中国这条大路走着走着就走没了。所以我不知道怎样能够走着西方的路同时又走东方的路。

有一点我是明确的，我出国这么久，倒是有一句"语重心长"的话：所谓艺术的世界性、国际化，是一个神话！没有这回事。你要"加入"所谓"世界"，变成"世界"的一份子，只有一个办法，也就是鲁迅讲过的老话："民族的，才是世界的。"但问题是我们（文化上、艺术上的）"民族"现在在哪里？

（继续问）：那么中国过去的艺术被西方承认吗？

陈：高度承认。你到任何世界级的博物馆，包括如哈佛、耶鲁、堪萨斯等大学的美术馆，中国藏品都用高度尊敬的方式放在那儿——但就从仰韶文化到明清时代。西方人对民国的、共和国的艺术是另一个看法——我告诉大家，在海外我能看到的中国美术史藏品，是我在中国能够看到的十数倍，太多好东西在外面。我刚去看了上海博物馆，青铜器没得说，但书画收藏同外面没法子比。画国画的，我也建议出去留学

咱们再回到刚才的问题。（引述湖南访谈中有关“中华文化”的问答）

（继续问）：老师你是否把中国文化说得太窄了？文化应该是在人的精神本质里面！

陈：你可以告诉我——在你的“精神本质”里还有多少“中华民族”的东西？如果有，如果你肯告诉我，咱们就有话谈下去。我向大家推荐一本书——《中国人的性格》，到处有卖的，里面讲的就是所谓“国民性”，这国民性在我们每个人身上都有，“国民性”能不能算“中国文化”？我们可以探讨这个问题。很有意义，很有意思的。

（念）：你能谈谈“中西结合”吗？虽然是个老话题，希望听听您的意见。

陈：是个老话题，从张之洞一直讲到现在——我们其实早已经“中西结合”啦。（老话题要变成新话题，就该谈谈咱们结合得怎么样？再要结合下去，又该怎样结合？）

（念）：每个时代对艺术都会产生影响，信息和网路发展到今天会对当今的艺术有什么影响？

陈：会有影响。在座凡是有孩子的朋友可以留心观察孩子的成长过程，看看孩子在电视机前的时间和看画的时间是多少比

例？孩子长大后对一个影像和一幅画的反应又是怎样？我想，会同我们这代人很不一样。这在将来会直接影响到我们的视觉世界，影响到艺术作品。我建议在初中、高中、大学（不仅是艺术学院）提前设置影像方面的教学。西方未来的趋势，美术学院会叫做"视觉艺术学院"。我闺女上的高中是"艺术与设计高中"，她在十六到十八岁已经从高中里学完了简单的电影史，最近上了大学的电影系，发个摄影机，就自己写剧本、找演员，拍很短的电影了。她还不到二十岁。这在美国是不稀罕的事。她看的电影超过我一辈子看的电影，系统地，从无声片看起，到新现实、新浪潮，直到90年代。那对孩子来说不是当作理论，而是当作好玩，这么一路看下来，但从少小成天接触的事物，今后会很不一样。在西方美术馆，都设摄影和电影的专馆部门，学院教育各系目不分家，青年可以根据兴趣随时转系，换专业课，很灵活的选择空间。

咱们请注意一个现在只有十岁，或更小的孩子，他们在未来会大规模影响到中国的美术。

（念）：绘画要不要关心当下？

可以关心，也可以不关心。因为你怎么画都在留下当下的状态，会体现在你的画上。退开了看，你关心的，会画出来；你不关心，也会把你的"不关心"画出来。绘画是很忠实的，你诚实，不诚实，都会留在画上，别人会看出来。

（念）：艺术是宣言还是纯粹的情感形式？

陈：这同前面的回答一样。也可以是，也可以不是。米开朗其罗雕的"大卫"，当时也许就是他的"纯粹的情感形式"，可后来美术史就将"大卫"称作是文艺复兴的人性宣言。要紧的是你的情

感表达是否真切、饱满，如果表达得饱满，能把你个人表达出来，如果你正好处身在一个大时代，就能把时代也给表达出来。后人看，你的东西或许就可以看作是"宣言"。不过你为什么特别注意"宣言"，我不知道。（宣言和宣传只差一个字，只差一步。鲁迅说：一切艺术都是宣传，但一切宣传品并不都是艺术。）

（念）：绘画作品里有没有哲学、文学因素存在？

陈：这也是争论上百年的问题。塞尚认为触及文学的绘画都是低能的绘画；可是艺术史上许多伟大的作品都是宗教的图解。（当代的艺术作品，后现代艺术的主张与实践，是取消，至少是模糊19世纪以来给绘画艺术设置的界限，哲学、文学、心理学、人类学、数学、科学等等，都可以用于艺术创作。"艺术"和"艺术家"的概念、定义正在发生巨大变化）。我们别听信某一个艺术家怎么说，也不要只看一段艺术史。（艺术家世的婆媳姑嫂都各有道理，看你想扮演哪个角色，看你正好是哪个角色。）

（念）：绘画研究的问题是不是应该只局限于绘画本身？

陈：你画画当然只在关心画布上的事，但你去画画这件事本身关系到画画以外的很多事情，关系到你这个人，关系到你与社会、历史，很多事作用在一块儿。

（念）：你觉得这些年国内同行有什么显著的变化？

最显著的变化就是大家吃得好、穿得好、脸色也好。我上学时晚上肚子饿了没地方去吃东西，东安市场到夜里九点后一片漆黑，就有个饺子馆，很难吃，我们翻墙出去吃点机制水饺就算很奢侈了（吃完再翻墙回来）。还有一个变化就是有财产了，有哥们儿换车都换到第三回了，有两处别墅不稀罕。再有就是大家一起坐下来聊画儿不太容易了，反而这几天到东北还能聊聊，在北

京大伙儿都说些别的。也好，这大概就是潇洒吧，没咱们那会儿傻逼，只知道聊艺术。

美国艺术家到现在还很傻逼，见面就聊艺术，非常像文革时中国艺术家在一起的情形。

这个问题很有意思（念）：您到美国第一次洗澡时面对你的身体你想了什么？（哄笑）第一次回国第一次洗澡时，面对身体您又想到了什么？谢谢！

（这张条子的字写得很好）我小时候洗澡看自己的身体，倒是好像想到过什么，忘了。长大了，你已经洗过几百次澡，不会注意身体，洗完拉倒。我对美国每家人家洗澡二十四小时都有热水有想法，第一次回国所有笼头里全是冷水也有想法；当然现在有热水器，响半天水热起来了，刚洗一会儿忽然又冰凉了。

我第一次回国是92年，十一年没回来了。我感动的不是身体也不是水笼头，是看见人打架。两辆小车撞了，两个中年知识分子模样的哥们儿，都戴着眼睛，跳出车来一声不响就开始打。我感动的简直是——太久没看见打架了，拳头打在棉袄上的声音！旁边自行车哗哗过没人停下来，就我在那儿看。美国要看见人吵架都好不容易。还被活的鸡鸭、活的牲口弄得很感动，盯着看，在那儿不容易看到的。最感动的时刻是坐火车北上去北京，天刚亮就爬起来看外面的华北平原，看到一群农民出工了，扭头看火车，在田埂边撒尿——热气蒸腾的早尿，后面太阳升起来，我眼泪就下来了。

（念）：中美两种不同意识形态下对油画发展的利与弊？

陈：我常在问题中发现问题，发现很多概念：美国画家聚在一起不会谈“美国油画如何发展”。咱们有一套习惯用语，离开这

套用语就说不成话。还没怎么画就谈“发展”,还没见到发展的结果就讨论“利与弊”。我不是在讽刺你的问题,我的意思是咱们的思路、说话还有没有其它方式?(发现条子所用的练习本纸页上端印着名人格言,)你看,你条子上还印着莎士比亚的一句话:“**书籍是世界的营养**”。如果问“书籍的利与弊是什么?”莎士比亚就很难回答,然后问“书籍怎么发展?”莎士比亚也很难回答。很抱歉我没有直接回答你的问题。你看,还有:萧伯纳说:“**成功包括犯过的谬误。**”——这句话或者可以回答你的“利与弊”的问题:成功有利也有弊。

咱们歇一会儿吧?大家聊聊天。或者就可以结束了吧?

(休息十分钟)

陈:刚才邓院长给了一个好建议:他要我多讲讲我在外面切身看到接触到的事物。他说得很正确:讯息,同你身处那个环境的感受很不一样。

中国目前的情形同二十年前不能比了。大家知道的事太多了。我去年在两所美院教学有个最大的体会:讯息是不是等于眼界?眼界是不是等于主见?咱们过去没有讯息,眼界有限,今天有讯息了,但我们的眼界是不是真的打开了?打开之后,我们的创作是不是更有主见了?

在鲁美讲座时我谈到这么个问题:文革和文革前一代画家虽然很教条,但当年我们很相信自己的画。董希文先生那会儿画《开国大典》,他一定相信他那幅画是好画。今天看还是幅好画,可能还会觉得更好,现在的许多画呢?我看了以后对作者只有一句话:你相信不相信你这幅画?

我发现很多作者似乎不太相信他手下画的东西。他潜意识

里在等着另一个东西来裁判他，给他一个对错好坏的评语、说法。是不是？

（念）：我认为人活在世上应该做一个有用的人——（笑）这是毛主席在纪念张思德的文章里讲的话——可现今很多画家最起码不能被常人所接受，更不能给人以启示。这样画下去是否有意义？是否应该对社会负责？有些艺术家说这不需要解释，让观众自己感悟去，这是否不负责任？如果上述成立，那么字典上的每个汉字都是作品，都值得思考，您怎样认为？

陈：对不起，我要给你的字条提个意见：你写了好几个别字——我是没念过书的人，我妈妈至今还要给我的信纠正错别字，所以我对错字敏感——如果字没写清楚，别人就不明白。你问的就是艺术要不要人明白，要不要解释，你还提到字典：字典就是为了用字准确、以免误会。

我同意：艺术家希望别人明白的。我不太相信艺术家做东西是完全为了他自己，他需要舞台、需要观众、需要理解。但我不同意有些画你暂时不解就说他不负责任，说你被愚弄了。所谓"艺术家"，是个思想敏锐、眼光很远大的人，他确实会走在很多人前面，说出一些话、做出一些事，一时半会儿不被人理解。陶渊明的句子，今天看那么朴素明白，可是他要在死后将近四百年才被后代理解，他被尊崇成后来的地位，差不多距他过世近千年。很多伟大的艺术家在活着时完全不被人理解，我们不能说他不负责任——这不是个负不负责任的问题。

有时髦的艺术家，有通俗的艺术家，也有非常难以懂得的艺术家，各种各样，我们不能要求艺术家一律，也不能一律要求艺术家随时都得让人懂。我们见到自己不懂的东西，第一个反应是自己的智力被愚弄了，人在心理上很难接受这类事。我到西方

后，忽然处处觉得我是个傻逼，什么都不懂，什么都不是。我慢慢、慢慢适应，发现问题在我这边，我先得调整心理，然后去面对这么多我不懂的东西。时间久了，看得多了，书也读了一点，慢慢就明白些：是这么一个过程。

我们对任何艺术先要有诚意。

但我知道，有很多玩意儿真是狗屎、真不是东西、真在愚弄观众（也愚弄作者自己）。如果你有一天遇到这样的东西，就掉过头去，别看它。

（念）：美术理论家陈传席先生认为绘画大师先从美术史开始，先学理论后学画，你认为呢？

陈：不必"先从美术史开始"。画画，最先与最后的事情还是眼睛的事情。当中的过程，如果你乐意了解美术史，再好没有。但美术史还是离不开眼睛，你光是捧着美术史的书念，没有用的——假如你是画画的，不是做史论专业的。纽约的孩子从幼儿园到小学到中学，都给老师领到美术馆去，就像这样散坐在地上（指讲台周围席地而坐的同学），到了大学，很多课干脆就在美术馆上，捧着美术史的书对着书里写的那幅画边看边讲——那样学习美术史才好。

（咱们现在还没有古今中外藏品齐全的美术馆。我在北京的一位老师给上面上条陈，说住在古都北京，却看不到宋代的画！你要先学美术史，你到哪里去学？）

（念）：你认为大师之路是怎样一条路？

陈：我在长篇稿子《回顾展的回顾》中谈的就是这个问题。那里谈到的艺术家大部分可以说是大师。我谈到他们时的一些观点，或许同你的问题有呼应。

我想，大师的路是一条非常孤单的路吧。

（念）：请问美国的艺术家是怎样生存的？

陈：曼哈顿下城的文化区苏荷一带，有许多高级的餐馆和咖啡馆。纽约有个笑谈：你到这些馆子里去，凡是女招待大部分是舞蹈家、演员；男招待都是电影导演或诗人——其实是真的，艺术家得兼差打工养自己。我有个作家朋友，搬家公司来替他搬家时，有位雇员收拾他的文稿非常熟练仔细，一问，那雇员就是个作家。我有时去外州大学办展览，大货柜车来运画时，每次都有三四位彪型大汉来包装托运，一聊，也都是艺术家，有一位快六十岁了，递给我请柬，下礼拜在苏荷哪家画廊有开幕酒会，要我也去。我一看请柬上印的画，画得很好的活儿，搁在咱们这儿可以进美术馆。

我相信这也是中国将来的趋势，大家得面对现实。

（念）：我觉得你是位幸运地逃脱了中国原始资本积累时期的艺术家，正因如此，你有权利做好的、真正的艺术家。

陈：我不敢说我是个好艺术家，不过自以为还算"真实"。

（念）：请结合您在大学四年的学习，谈谈您是更注重提高技术还是修养？或两者兼而有之？

陈：我只在大学待了两年，最痛苦是学法语，现在我只记得法语"这是什么？"和"谢谢"两句话。最近找到一批入学前的画，发现我对着活人写生还是入学前画得好。如今我的"修养"比过去好，但画不出入学前的画。

（念）：你在具体创作时，遇到最棘手的文化碰撞时你怎样解决？对家庭有何变化？

陈："对家庭有何变化？"这句我不太懂。前面的问题，就是我刚才坐下来要说的问题。这是个严峻的问题，先让我点根烟。

文化从来在"碰撞",我们在其中何以自处,这是最困难的。你看,我出去后经历的是失落。苦、谋生,都不要紧,我是老知青,承受力挺强。苦恼的是文化上失落。我从大都会美术馆出来,跑到下城苏荷区,我看到几百家画廊里的千百种画,都很有意思,虽然我不懂,但我看得出来能挂在那里非同一般:很专业、很投入、有很多内涵。你在人家传统和现代的艺术中,根本找不到自己的位置和方向。这就回到刚才的问题:讯息、眼界、主见。

我们今天在吉林艺术学院,或者坐在家里翻一本"世界美术",或者读一本外文杂志,上面说现在在纽约、巴黎、柏林有什么什么新艺术,这艺术是个什么什么道理,你读了可能很受震动、很有启发,会激活你的思路,可你毕竟还是坐在吉林,坐在你自己家里,你有一种安全感,你还是你自己。可是如果你今天坐在纽约,就在街上发生了什么事情,它给你的感受是不一样的——我要说的是什么意思呢?讯息不等于眼界,不等于感同身受,眼界不等于主见,而主见还不等于你手下的创作。你何以自处?

我们身在中国的画家,是否在用自己的情感、智慧去面对自己的生活?是否在这个国家,在自己的处境中寻找到艺术的可能性?过去我们知道得太少,现在又仿佛知道得太多,最好是慢慢地回到对西方、对自己的平常心,用这平常心再去看别人,看自己。

我刚到美国时,朦胧感觉绘画回来了。在画布上画画还有事可做。接着我发现这些新绘画的作者往往来自欧洲,德国或意大利。我再看,发现这些欧洲艺术家之所以能在纽约这个所谓世界艺术中心得到成功、引起注目,占据美术馆的一个地位,跟他们本国渊源流长的文化有关系。

譬如安瑟·基弗，大家或许知道他，作品非常粗暴有力，表现德国战后在景观上、心理上那种沉重的创伤。德国是二战战败国，在一战后也是战败国，大家知道，同日本一样，这两个战败国在战败后仍然很顽强、很自尊，在经济、文化、哲学方面，一个在欧洲，一个在亚洲，几乎还是最强的国家。为什么？这就要说到德国与日本的历史、近代史，说到这两个民族的民族性格。

中国百年来的历史经历了殖民时期、革命、改朝换代。这历史到今天还在从深处影响我们。我昨天来长春经过人民大街，王晓明告诉我日据时代这条路就已经由日本人大规模修建起来。东北有过这么一段历史。当我们东北的艺术家参加全国美展，又通过全国美展关注“世界”时，我们会不会像基弗对自己国家的战败历史那样诚恳地、深深地去体验它，把自己的心血、把战败的创伤的种种内心感受转换成画面？

诸位有没有看过基弗的画面？一些烧焦的土地，废弃的巨大的室内场景，宫殿的，国会大厦的烧光后的残骸。他也做铁皮书，看去像历史书，仔细看，有些书中他直接在文字上画有德国历史和欧洲历史上的文化名人，显示他与历史的关系。最让我感动的是他做了一个竖立的铁架，架顶中间是一本铁皮书，书的两端向两边展开一对大翅膀。巨大，没有鸟头鸟身，只有两支庞大的残破的翅膀张开在那儿，非常惊人，你很难说那是雕塑，很难说那是装置，更不是绘画：就是一个顽强的意象搁在那儿。

这意像哪里来？是他从希腊神话依卡洛斯那儿来。诸位或许知道，说到依卡罗斯，就要说到迷宫，传说中进了迷宫就出不来。我对希腊神话所知甚少，不能转述得很准确，意思是说，你要走是走不出去的，只有飞。依卡罗斯就用腊把翅膀粘在身上奋力

往外飞。长者告诫他向光亮处飞，但千万别飞向太阳，太阳光会烧化他的翅膀，掉下去死掉。依卡罗斯不管，他一定要飞出去。后来，他飞出去了，翅膀烧化，跌下去，死了——基弗，他能在一件作品中，找到战后德国从摧残创伤中再生的主题，火堆里飞出金凤凰，同传统，同欧洲文化史相连接，没有任何说教，你要是在展厅里看见，不知道这个传说，你还是会被莫名地打动。

但他在创作时未必想到"世界性"，想到"文化碰撞"，更不会去想中国人会怎么看他。他非常相信这件作品，相信他自己，他就做它出来。

咱们中国有那么古老的传说，咱们也有很多作品在表现历史。是不是表现得那么巧妙？那么有力？而且把自己内心的感觉同历史、民族的感觉那样传神地凝聚起来，放进那么单纯的一件作品、一个意象中？如果咱们能做到，根本不用去想美国怎样看我们，西方人怎样看我们。我们自己就该确定已经创造了了不起的作品！

（念）：现代中国人在大量欣赏西方油画时，美国人是否也同中国人一样欣赏中国画？中国画为什么在拍卖行没有西方油画价值高？什么原因？我认为中国画应该像西方油画一样被世界承认。

陈：前面说过了：西方人对中国传统绘画高度尊敬。但在拍卖会上价钱确实不如西方油画。但这不是他们故意看不起中国画的艺术价值，而是西方有它的价值观：布面油画和纸本画看得很不一样，因为牵涉到永久保存的问题。中国古代建筑在地面上消失了。能看到的老建筑大多到明清两朝，宋的古建筑极稀有，也都是明清修葺过甚至重造的。可说实话宋代在中国大历史上还算很靠后的。为什么看不到？因为是木造结构，容易为

时光和兵火消噬。古罗马时代相当于中国的西汉,可现在你去罗马还能见到相当完整的罗马建筑,因为是石造结构。西方人注重保存,中国画在他们看来是纸本,不及油画的寿命。他们是非常物质感的一种文化,实打实,不像中国,玩巧的,用筷子夹菜,同他们用刀叉的意思不同——体现在画价上就有不同,不要牵扯到民族自尊心:全世界都尊重中国传统艺术(最不尊重中国艺术的,就是咱中国人,把多少国宝级的佛头愣割下来运出境换钱,二十年来海外文物市场的千万精品全是中国人从黑道白道间偷运出国的)。

(念):你对行为艺术装置艺术怎么看?绘画是否像照相机出现时又一次遭到挑战?

陈:是的。现在西方办一个所谓"世界"级的大展,绘画最多占百分之十到二十,其他全是装置、行为、录像带艺术。怎么说呢?我对这类艺术其实越来越喜欢。在西方待久了,看多了,最后你会很自然发现艺术家是得找新的可能性来表达今天的感受,这感受用绘画表达已经很困难,很不够了。刚才说的基弗的一对翅膀,画出来就远远不如他用真的铁皮做出来那么强烈,那么有感染力。绘画是平面的,大家会去欣赏那翅膀画得怎么好,怎么有质感,作者原先要说的强悍的感觉反而被绘画抵消了。今年,那位专门包裹大建筑的克里斯多到上海去做了一场讲演。你想,他把德国国会大厦整个儿包起来,那景象画出来,画得再好也不好看的。你得亲自到现场去看。哪一天有人将天安门城楼包起来,然后你从城楼脚下看,那种感觉真的不一样。

当然,要做得对头。

我来告诉大家最近我在纽约看见的一位中国艺术家做的装

置作品。10月间，纽约有一中国前卫艺术大展，将八五新潮的代表作和新近的一些观念艺术都收入展览。其中有一件是蔡国强的大装置叫做“草船借箭”，用破木头做了一条真的大船，千百个小窟窿戳着中国的箭，然后用钢丝绳高挂在大厅，非常壮观。船尾还有个小文章，是一架电扇吹着一面中华人民共和国国旗，整个船体是静止的，旗子哗哗飘。大伙儿想象一下——我觉得这件作品在某个程度上同刚才提到的基弗的作品相当：基弗在古希腊神话找到灵感，蔡国强在三国演义传说中找到灵感，都说出了本民族文化的性格和智慧，又可以说是“世界性”的。我说性格，因为西方向来是讲献身的，自我毁灭的悲壮行为追求再生、超越；我说智慧，因为中国向来是以柔克刚，四两拨千斤的那么一种智慧，用草船“借”箭解决这么重大的军事问题，生死存亡的问题，在历史上是个美谈。这种智慧在今天还没有完全消失，因为中国在世界范围的处境同当年“三国”之间的人我关系也还没有消失（详见《回顾展的回顾》关于该展与蔡国强作品的分析）。这件作品想得好，做得也好。

观念艺术，就像这位同学讲的，是照相机发明后对绘画的又一次灾难性的挑战。

绘画在西方的困境，我不来多说了。我要说的是，中国情况不一样，在中国，绘画似乎还是主流。这主流在世界范围看是很边缘、很次要了，但在中国这主流还在流。不论如何，我在去南北两所学院教学时，发现美院的招生还很旺，学校可能是为了赚钱，可是社会上果然有许多人成群结队跑来交了钱考试，说明还有许多人喜欢画画、想画画。还是得有信心画下去吧，问题是怎样画得它好。

时间怎么样？可以了吗？谢谢大家！

1999年2月整理

整理中，发现好几张条子遗漏了，意思颇有代表性，均涉及“中国文化”、“民族性”及出国者的角色问题，现补充问答：

问：看您穿的服装（指对襟衫），觉得特地道的中国人。那么您为什么非得在美国画画？回国不好吗？这种对土地的亲切感，是否您的画会有更亲切的方面？

陈：我不穿这件衣服，也是特地道的中国人。要是美国人穿上，会变成“特地道”的中国人吗？

法国人蒲桑，大半生在意大利画画；希腊人格列柯，几乎毕生在西班牙画画；西斯莱、凡高、毕加索都不是法国人而在法国画画；意大利人朗世宁则大半生在中国画画——中国有些省份，要比欧洲一个国家还要大。齐白石是湖南人，徐悲鸿是江苏人，都在北京画画。而今天在北京的画家，十之六七恐怕是外省人，他们为什么“非得”在北京画画？在什么地方画画很重要吗？

但我真愿意回国像当知青那会儿那样画画，明年就回来，好不好？

问：您穿着这样的衣服，在“回顾展的回顾”中用了很多“很中国”的语

言,您是否有意识强调"我是一个旅美中国画家"?你在国外的心态怎样?怎样保持中国文化味道不丧失?

陈:我一再强调我是个首流画家,因为我"有意识"地不想"强调"我是个所谓"旅美中国画家"。论名份,我以为前者实,后者虚,我避虚而就实。

"回顾"文用的只是中文,"很中国"吗?大概市面上有"很外国"的中文吧。我在少年时就喜欢写繁体字,喜欢五四时期文体,并非出国后才如此,老朋友都知道的。那时年纪小,哪里想到"保持中国文化味不丧失",只是喜欢。我想,"中国文化味"到了要考虑"怎样保持"才能"不丧失",恐怕就已经真味尽失了——这就是我的"心态"吧。

问:在我接触的从国外回来的人中,对西方文化和中国文化(尤其是中国文化)有一种特别的看法,容易变成"国粹派"。如何解决与本土文化的隔膜感是个大问题。你说感受不到"中国文化",是否与此有关?也就是说对中国传统文化感到陌生,或所知甚少?

陈:要当被鲁迅痛骂的辜鸿铭、陈寅恪、吴宓那样的"国粹派",谈何容易,我没那资格。倒是美国有好多痛骂美国文化,狂热喜爱中国文化的"国粹派"人士。我认识一位美国小姐是研究《聊斋》的专家,一口京腔,称"读者"为"看官","不要张望",她说"不要观"。在座中国朋友全不懂,问了,愣半晌,明白过来。在她面前,我们这群中国"看官"将"如何解决与本土文化的隔膜感"真是个"大问题"。

问:美国人对中国人的油画,似乎是从政治上的、历史的出发?我们该如何对待西方欧美的艺术?我不喜欢西方中心,我们如果树立起一份中国人的自信心,以中国为中心,那样会如何?

陈:一,当代美国人对美国艺术也从"政治"、"历史"为"出

发",他们认为艺术构成文化,文化必包含政治与历史。二,西方欧美艺术家不会问:"我们如何对待东方中国的艺术?"三,要紧的不是"树立起一份中国人的自信心",而是人先得自尊。人人自尊,才谈得上自信。

问:中国文化在唐代达到了高峰,但在当代即使复兴了又有什么意义?

陈:唐代文化在当代"复兴"只是假设,"即使"假设了,"又有什么意义?"

问:请问您在美国画画是用中国人的思维、观念,还是美国人的?是否充分表达了你的思想?是否具有民族特点?

陈:我用自己的"思维"(假如可以叫做"思维"的话),尽力表达自己的"思想"(假如我真有什么"思想"的话)。我想我的"民族特点",就是打八条领带,还是一张"特地道"的中国脸。

1999年3月

新"世说新语"
——当代欧美艺术家言论摘录

交稿在即，复读一遍，看自己煞有介事地在讲"艺术"，实在难为情——现在索性来摘引别人的说话，我可以歇一歇。

除了杜尚、波依于斯、沃霍等六七位"老同志"，下面所摘引的多是当代欧美中年艺术家言论。80年代，在此间的画廊、美术馆、书店和艺术期刊中，随处可以见到他们的个展、画册、评论与访谈。他(她)们是我出国前毫无所知，出国后素面相对的一群新人。我眼瞧其中有好几位怎样出道、出名。到了90年代，他们已经成为后现代绘画的"前辈"了。我感谢他们无心引我有条路走走，虽然其中没有一位是我们所熟知的"写实"画家，可他们多数还在画布上画画；他们又多以图像与现成的印刷品人画，引我也来放胆试试"剽窃"、"挪用"的把戏。每当我被质问为什么要去画别人的图画，我虽嘴上辩不清，心里想：就是从他们那儿学坏的呀。

前年，我在台北书店见到两本访谈录，打开一看，这几位老兄都在摇头晃脑讲自己的画。我的英文远不到一目十行的地步，买下中译本回家细读。这才晓得他们转着什么念头，也听听他们"剽窃"图像的道理。我在纽约看熟了他们的东西，读来另有一番

亲切。为使误买了我这本"书"的读者不致于太失望,我愿抄几句给大家看看——或许不必读我的胡说,倒是在这些摘句中能够多少读到一点真见识。就我所知,国中暂时还没有同样的译本。

但就算是有了同样的版本,像这样地寻章摘句、掐头去尾,脱离了上下文,又大多不取问句,单挑几行选出来,意思不免走样的。而我又觉得如此清理过后,那些言谈读来更见警策漂亮了:用现今时髦的词令,此即叫做"解读"吧,其中不免带着我个人的偏好取弃;不过以我们平时的经验,则一本书、一篇访谈念下来,能记在心里的,往往不也就是几句话么?从洋洋十数万言中,好句子自会从字里行间走出来。

好句子、好意思,最好不去动他,转一道手,让它多给人听到、看到。这又好比是"挪用"和"剽窃",有点像我这些年照着前人的作品的画册画写生——在摘引转述的过程中,原先的句子似乎又新了一新,甚至别有所指,多出一点别的意思了?

那么,这些家伙画得怎么样?这得去看画。他们的"艺术思想"是什么?这得读原书。目下摘引的话说得对不对呢?不去管它,我在乎它说得好——女雕刻家奈弗逊说:"我对自己的所有时间相当嫉妒。"基弗说:"美是有待更正的地方。"格劳伯说:"我试过让我的画无人问津!"——什么意思呢?但说得多么恳切诚实,脱口而出。

说到诚实,我倒是在国内的一厚册80年代出版的当代画家言谈录中,读到过郑胜天先生的一句话,大意是说,诚实,是艺术家最低、最起码的品质。这是大实话。最低?最起码?是的。我曾在别处读到毕加索八十五岁生日宴会上当着全体祝寿来宾说过的一段话,我不知道要不要去相信他说的话,但这段话证明他

在暮年还葆蓄着艺术家最低、最起码的品质，一如他葆蓄着自己的健康与寿命。我的摘句辑录，也就从最低、最起码处开始吧——

毕加索：

当我独处时，我没有勇气以艺术家这个古老、伟大的名词的意义来想象我自己是一名艺术家。乔多、提香、伦勃朗、哥雅才是伟大的艺术家。我只是一个公开卖艺的人，这个人了解他的时代，并且竭尽所能扮演了与他同代人的种种愚蠢、贪婪和杂耍。我这段痛苦的告白比它实际上的含意还要更痛苦，但我感到了坦然告白的喜悦。

马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp)：

我的行为像艺术家。但我不是艺术家。

约瑟夫·波依于斯(Joseph Beuys)：

什么工具可以用来表示政治行动？我选择艺术。

真的，我跟艺术并没有太多关系。艺术吸引我的仅只在于它给我与人对话的可能性。

安迪·沃霍(Andy Warhol)：

问：在“超人”和“米老鼠”背后的既然是普普艺术的历史，那么现在这些角色比起你当初的创作，对你有没有什么不同的意义？

答：没有。我只是当时喜欢它们而现在仍然喜欢。

我喜欢空白帆布之类的东西。我执着于老是画同一幅画的念头。

问：你最喜欢美国的哪一位艺术家？

安迪·沃霍九幅自拍照/1981－1982年

答：我总会说是华纳·迪斯尼。这样回答会让我摆脱答不出来的窘境。



Self-Portrait in Drag (Platinum Pageboy Wig) (1981)



Self-Portrait in Drag (1981/82)



Self-Portrait in Drag (1981/82)



Self-Portrait in Drag (with Bouffant Wig) (1981/82)



Self-Portrait in Drag (1981)



Self-Portrait in Drag (Long Reddish-Brown Wig and Plaid Tie) (1981/82)



Self-Portrait in Drag (with Black Wig) (1981/82)



Self-Portrait in Drag (1981/82)



Self-Portrait (Hand) (ca. 1982)

《无题》/安瑟·基弗作品/1983年

汉斯·哈克(Hans Haacke):

处理“真实的”主题,需要一种相当的诡辩。

一张没有标题的照片可以用各种方式解读。

每次我听到“政治艺术”这个名词就会打哆嗦。这个名词贬抑了作品,并指涉了一种单面的、不成熟的解读。甚至更糟,它还意味着凡是没有冠上“政治”之名的作品,就完全没有任何意识形态上的政治暗示。

安瑟·基弗(Anselm Kiefer):

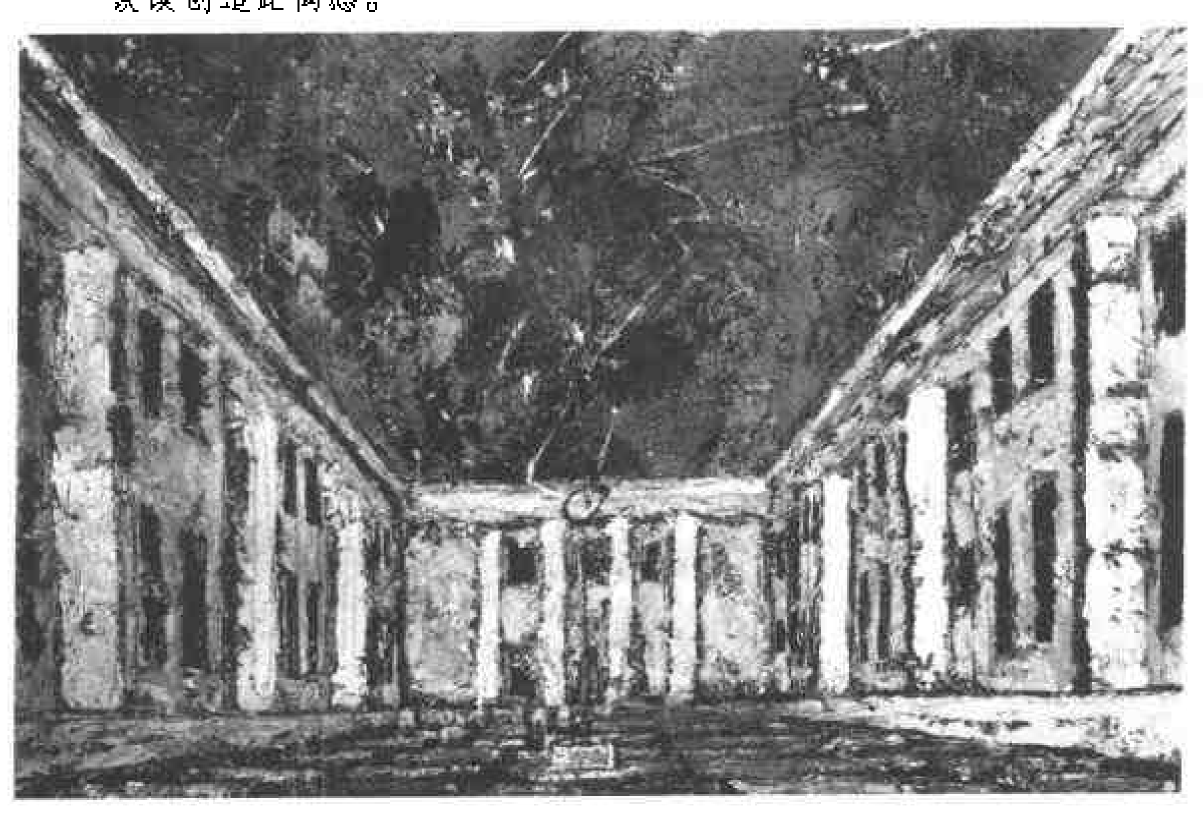
我喜欢有立场的艺术家。

矛盾是我所有作品的中心主题。

风格与媒材不重要,重要的是思想。

我对物质的保存并不感兴趣。作品的诉求会以其它方式流传下去。

误读创造距离感。



美正是有待更正的地方。

法朗契斯柯·克莱门蒂(Francesco Clemente):

问:你怎样判定一幅好画?

答:如果你记得,并且一直记得画里的图像,那就是一幅好画。另外一个办法是你重复地看一幅画,如果每次你都有新的发现,那就是一幅好画。

我是自学的,我从未进过艺术学校。然而我从八岁就开始画画了。

对于自己在做什么,知道得越少越好,不要去明白自己到底干了什么。

我不认为画家应该相信这个世界,即使世界相信他们。

认真地看待鄙俗,并以鄙俗来看待真相。

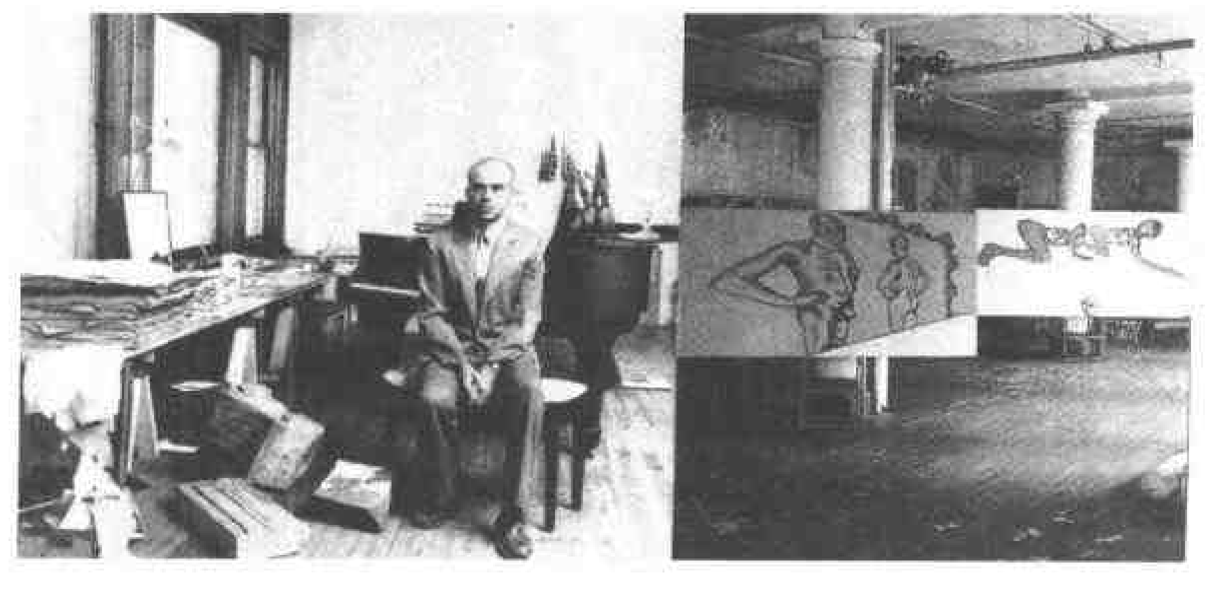
不同的主题自有一套不同的传奇,我宁可不加干涉。

我心里存着一个观念:多多益善。有许多神比只有一个神好,有许多真理也比只有一个真理好。

如果大家都告诉我不能画,那我就硬是要画。

不行。我不能一天不画画。

就在那一刹那,画布说出了画家不知道的东西,观众也发现了原先并



法朗契斯柯·克莱门蒂在画室

《IL VENTO DEL GALLI MERL》/恩佐·古契作品/1982年

去期待能够看到的东西。

恩佐·古契(Enzo Cucchi):

画画是一个关于如何令人感到惊奇的问题。

我只有在脑袋一片空白时才有办法画画。

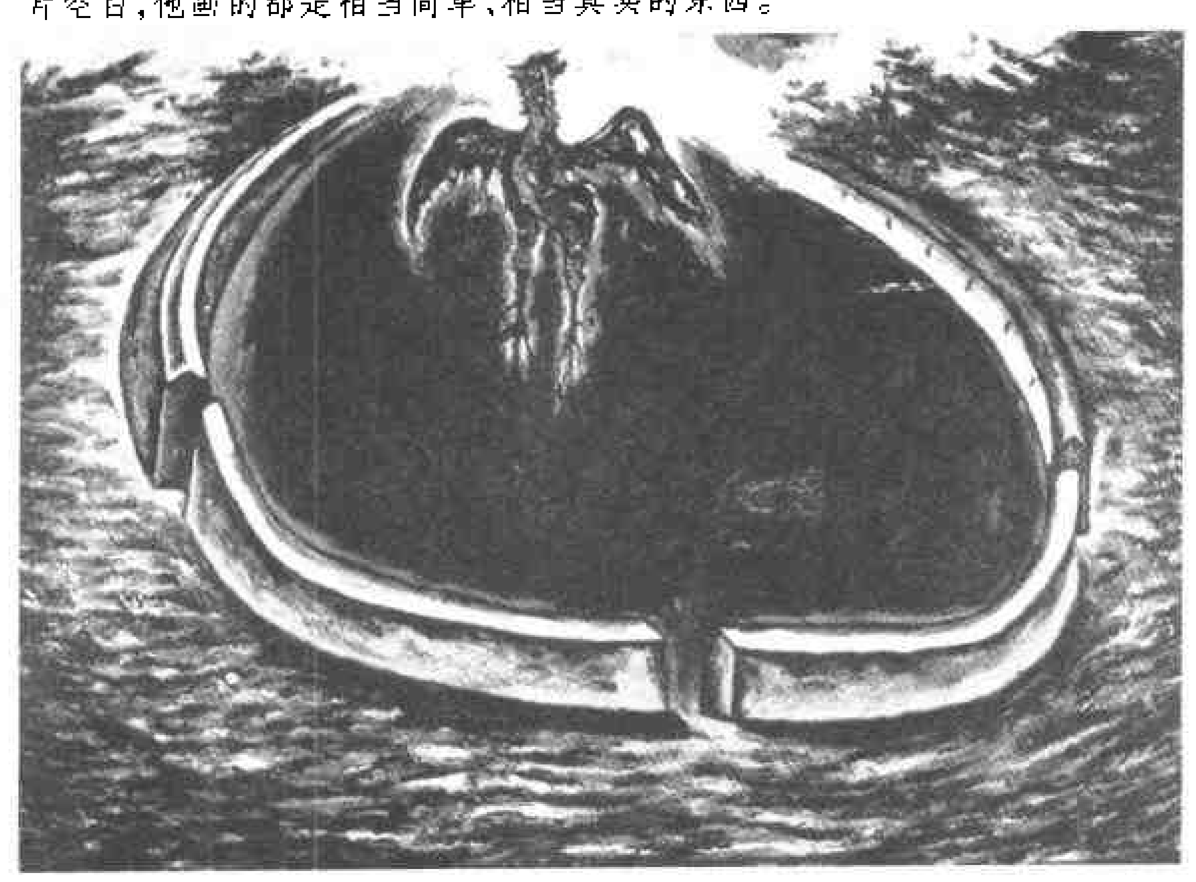
他们讨论着什么"不会再有绘画了"、"绘画总有一天会回来的",但事实上绘画一直就在那儿,从不曾消失过。

画画就像着了魔,像是某种荒诞的恶习,某种迷信行为。

问:当你画画时,你有什么感觉?

答:什么也没有。我是只鹰——我像只老虎。

问:你最欣赏历史上哪些画家?答:马萨其奥,因为他的冷静和严谨,因为他给我松了口气的感觉,我松了口气是因为明白了原来他心里也是一片空白,他画的都是相当简单、相当真实的东西。



问:你觉得你自己是个伟大的艺术家吗?

答:我觉得我是唯一的艺术家。

单是看一座山,那真的很无聊,但山同时也会让人觉得不可思议。

我所有的东西都归功于其他任何一位艺术家。也许我比其他任何人欠他们更多,因为我是个不可救药的"收集者"。

这个世界应该听听艺术家说些什么,而不能只是自顾自地运行。

艺术不需要聪明人,艺术需要的是一条活路。

乔治·巴塞利兹(George Baselitz):

灰暗的色彩不一定暗示忧郁,明亮的色彩也不一定代表愉悦。

我在雕塑作品上所采用的颜色,只为挑衅而已。

问:你会同时进行雕塑和绘画吗?

答:是的,雕塑需要体力,你必须为了雕塑蓄养气力。

问:所以生气时不该做雕塑?

答:那是最好的先决条件:生气。

露易丝·奈弗逊(Louise Nevelson):

多年来我不在乎早晨六点起床,工作一整天,吃点晚饭,上床睡觉,第二天早晨又起床工作。唯一能够满足的方式就是不停创作——我对自己所有的时间相当嫉妒。

我对生活失望,失望人们睡了觉,但我从来不曾怀疑过创造力。没一天怀疑过。

艾德·瑞哈特(Ad Reinhardt):

问:你坚持艺术家应该有艺术史知识,那么艺术家应该如何去汲取这类讯息?

答:研读、观察,并了解来龙去脉,这是唯一超越或驱除艺术史的办

法。

问:(指瑞哈特的回顾展)这是你第一次有机会同时看到自己的一百二十八幅画挂在一起,你喜欢吗?

答:我不知道喜欢还是不喜欢。整件事很麻烦,但是不得不做,我很高兴事情都做完了。

瑞哈特和格劳伯

——辩论关于"社会抗议的艺术成效如何"摘录:

瑞:近几十年来,没有任何抗议性的艺术议题和纯艺术有关。

主办者问:毕加索的《格尔尼卡》也是如此吗?

格:这件作品是为了非常清楚的目的做的,是为了使毕加索的愤怒戏剧化,为了对法西斯的唾弃,抗议大国打小国。后来这幅画变成神圣的物件,变成神秘的东西,失去了它的效力。人们来观赏,甚至不知道自己在看什么。

瑞:可能还有象征的价值,但实际上只是一幅立体派或某个超现实主义的作品罢了。

格:是一幅战争画。

瑞:我不同意。这幅画一点儿也没告知西班牙内战或任何关于战争的事。毕加索只是投注了有关野蛮和黑暗的事物。我反对任何诠释,最有趣,或至少最有意义的诠释应该是精神分析的,这样可以像翻看书本一样看清毕加索这个人。

格:你所说的是某些共通的象征,例如牛是从克里特岛传下来的西班牙的象征。当你在画中看见被分尸的马,你能辨认出来;当你看见一个母亲抱着死去的孩子,你看得出那是母亲抱着死去的孩子。

瑞:那看起来像卡通。

格:你可以称那是卡通,但重点是那样做有着修辞的目的。

瑞:那完全没有影响力。

格:即使到现在,那幅画对我依然有极大的影响力。

瑞：西班牙战争还是输了。

格：绘画不会改变战争，而是表现对战争的感觉。

（略）

瑞：艺术家有形式和工具，而你们却要求艺术家用艺术做别的事。格劳伯也有他传统的形式。他不表达任何事。他不表达愤怒或同胞爱，他只是一厢情愿、自以为是。

格：我恰好认为我表达了。

瑞：你的作品是什么（指格劳伯的一幅版画）？

格：题目是《屠杀青春》。画里有一个红色的头，画着血。

瑞：血？真的血还是红颜料？

格：是红色的石版画墨水。

瑞：啊，那是假货了，不是吗？

格：但我从来没有宣称艺术就是生活呀！艺术是以象征的事物来表达生活，人类艺术史没有一个时期有人说艺术就是生活。事实上，20世纪人类才开始争吵这类问题。

卡尔·安德烈（Carl Andre）：

这个国家的美术馆是由董事会大权独揽，他们可以使自己长生不老、永存不废。他们在那里完全是因为他们富裕，就一个国家的比例来看他们是极端的少数，那是独裁。

现代美术馆强硬地宣称绝对不会让艺术家参加董事会，除非他们有钱。

只有很少的艺术会能够深深打动我，但那不是由于艺术的品质，而因为那是艺术家自我的声明，反映他在世界上的经验。画廊和美术馆展览艺术取决于艺术品质的说法不是真的。

最高的、唯一的艺术是革命的艺术。

约瑟夫·考苏斯(Joseph Kosuth):

任何严肃的想法都需要哲学的性格。至于顶着大写的“哲学”,那是学院的科目,和真正的社会生活无关。

艺术本身就是哲学的具体化。

除非艺术家重新定义他们的活动,并重新思考艺术自身的责任,否则艺术的价值将被市场囊括,因为到时候我们将失去道德的工具,无法避免艺术沦为另一项高级的生意。

我们的经验,还有我们那经验的意义,是由语言和信息界定的。你所看见的东西并不单纯只是你的眼睛所看见的。

最好的艺术开始很少“看起来像艺术”,而且从不美丽,对大众而言往往是丑陋无聊的。

李昂·格劳伯(Leon Goluh):

立即直接,是当代艺术的一个要题。

每个人都知道艺术家改变不了社会,但这个说法太简单了。艺术是以一种意料之外的方式变成经验内容的一部分。如果大卫特不存在,我们对那个时代的可能的见解将会大大地不同。

历史并不是一件过去的东西,而是被推挤到我们眼前的正在发生的事件。

新主题的采用将打破樊篱,在我们所熟知的艺术世界之外,发现原本不可能属于艺术世界的新的领土。

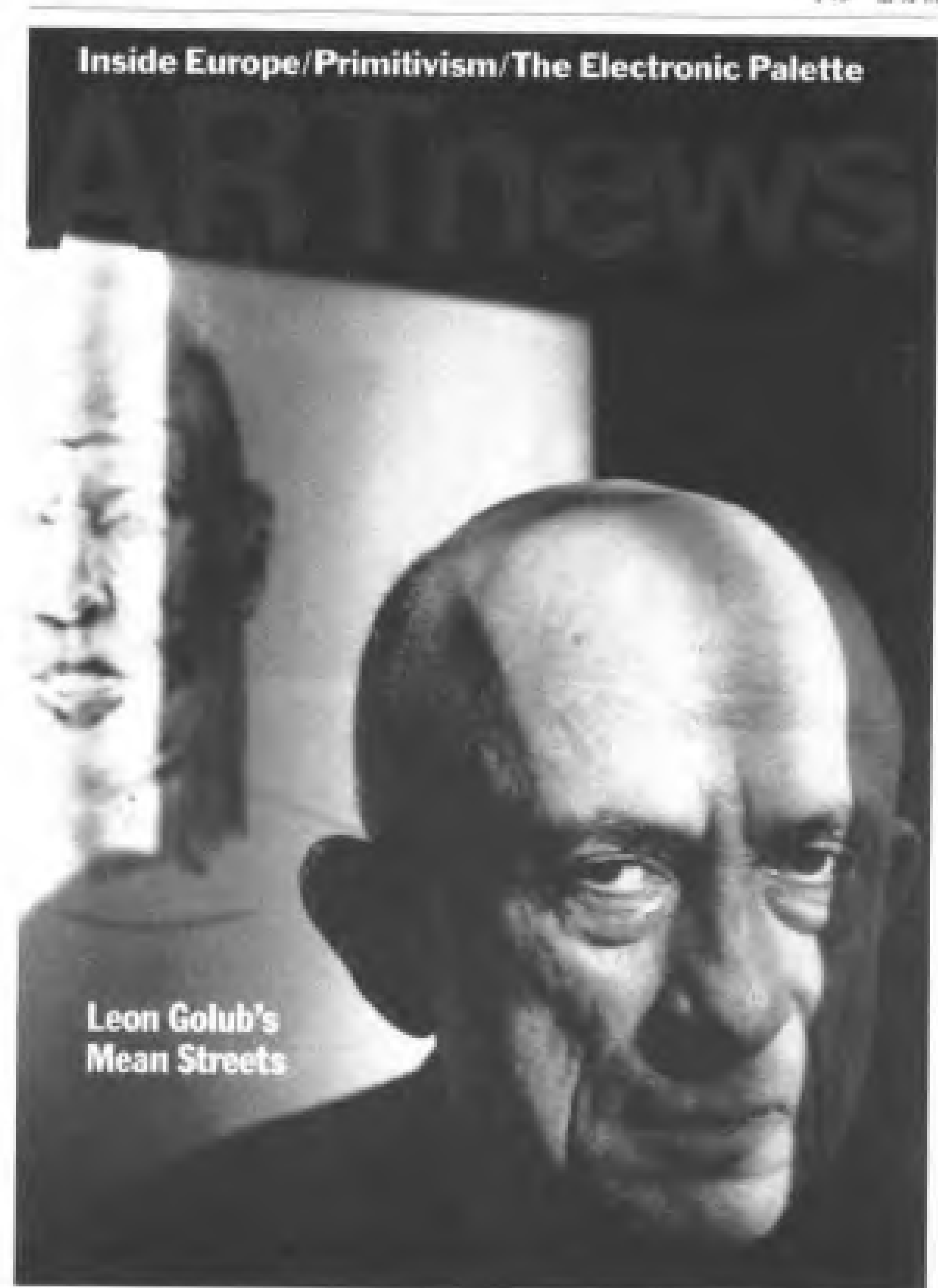
媒体轰炸使我们变得更神经质,但它同时也使我们多了一种驾驭事件的方法和可能性。

我两者都想要:我想要作品被人知道,并卖出去维生;但我也希望我的画令人无法忍受,卖不出去,不被接纳。

有谁能声称,并且又是以什么为标准来定义一个艺术家是被接纳的呢?还有许多未被接纳的画家!

作品的天性是无法被关在牢笼里的!我坚持认为作品自己会跳出它

李昂·格劳伯


Inside Europe/Primitivism/The Electronic Palette
ARTnews
Leon Golub's
Mean Streets

李昂·格劳伯及其作品





朱利亚·施那柏作品/局部

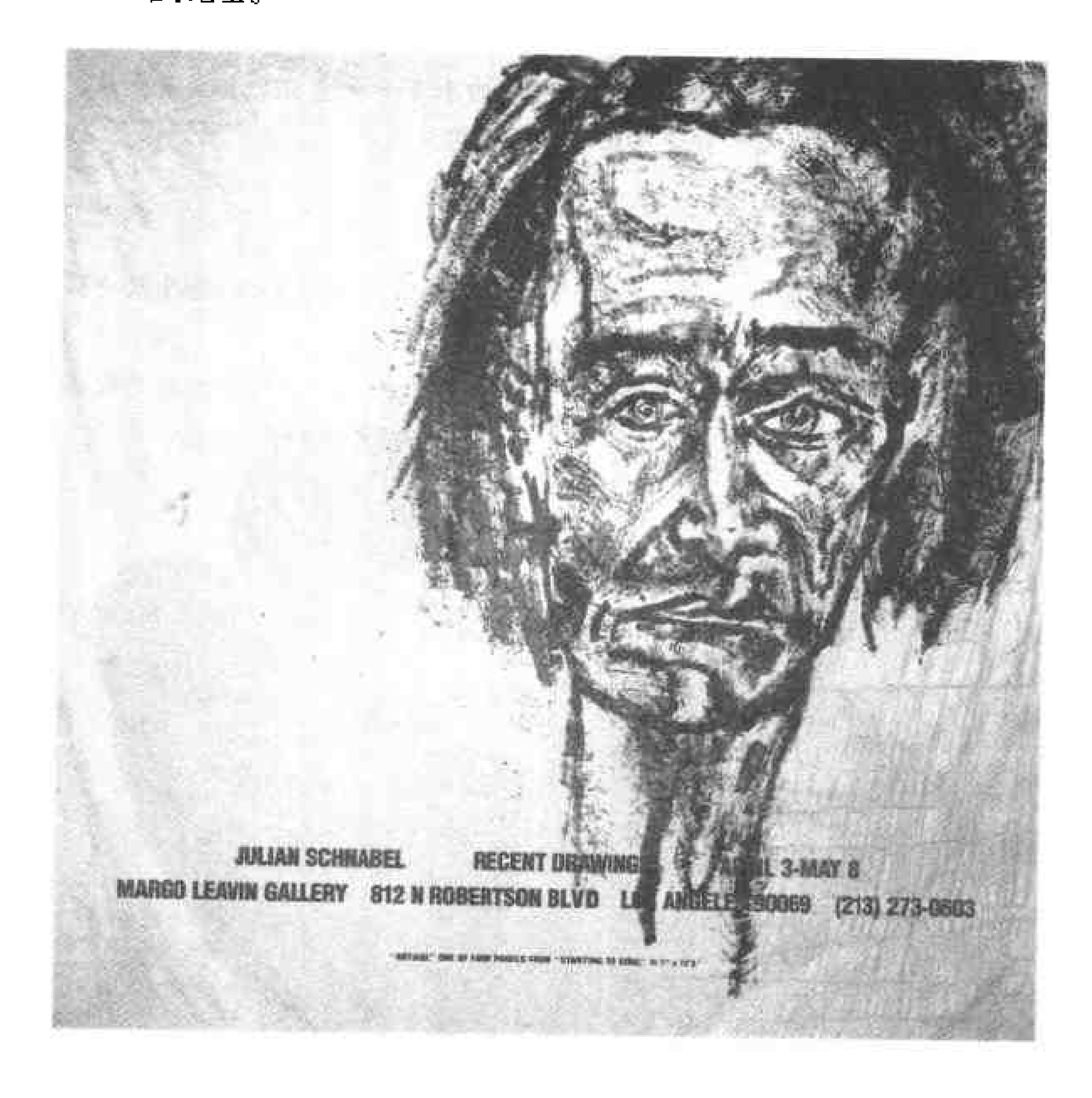
的周围。我曾试过要我的作品乏人问津。

朱利亚·施那柏(Julian Schnabel):

我创作真的不是为了艺术或我自己,而是为了感觉本身。

问:你第一次获得某种特定的成就,是你用碎盘子拼凑的油画。什么原因引发你这么做?

答:绝望。





《UNTITLEE》/罗勃·朗戈作品/1981年

我要让人们看见是什么东西限制了你的自由，并籍此使你获得解放。

大伟·沙里(David Salle)：

我可以使一幅画过于戏剧性也可以破坏它原有的戏剧性，端看我要将它归入哪一类或要让它变成什么样子。我总有办法将绘画性带到某种其他东西上。

在我的作品里，图像既不是“批评”也不是回应，即使那是挪用而来的，也绝对要有原来的感觉。

在大众文化里，有某种既精彩又可怕的东西——它似乎永远不会累。在大众文化里，你永远不知道到底是谁在跟你说话。

罗勃·朗戈(Robert Lolngo)：

你看电视，但你永远没有机会还击。艺术家是文化观察者，他是反击媒体的那群人。

但事实是，20世纪的媒体广告影像结合了许久以来所出现过的最具





创新概念的图像。

突然之间，那种对艺术的感受力要求你回到那些传统，而所有这种新的认知都要求某种完全的折衷、混合。

我的艺术有相当大的一部分都是在对这个社会吹哨子。

麦可·毕德罗(Mike Bidlo)：

我要作品使观众感到挫折，好让他们看得更仔细一些，同时也要让他们能以新的方式看待"已知"的东西。



汤玛士·罗生(Thomas Lawson)：

改变创作方向并不是改变作品的方向。

绘画已经死了。而表演的观念艺术似乎也来日无多。

问：你希望自己的作品带给观众什么样的影响？

答：有魅力、扣人心弦，然后给人一种厌恶感。我的念头是想把观众推回去，或者，先把观众吸过来，然后再把他们推回去。

我希望我的作品不论以何种形式呈现，都能有一种分裂了的、中断了的东西，能够让人停下来并加以思考，但不自满、不得意。

良知就是我们打算要去的地方，良知就是我们所做的东西，良知就是我们自己。

彼得·哈雷(Peter Halley)：

对我来说，把两种媒体等同看待是很自然的事。

奥德加曾经说，思考就是夸张。我真的很喜欢这种感觉，去创造出自己所提倡或谴责的思想的一种夸张了的陈述。

我很惊讶大多数艺术家都不写理论。

谢利·莱芬(Sherrie Levine)：

我真正感兴趣的是建立我与那个图像之间的关系。

在我企图对自己或其他人叙述我做了什么的时候，言语和修辞才会随之而来，我不会为了建立一种理论或说明一种理论而创作。

芭芭拉·克鲁格(Barbara Kruger)

我是个失败的仰慕者。我欣赏人们的作品，但并不虔诚。

我之所以会以图片和文字来工作，是因为它们有能力决定我是什么人、想当什么人，以及会变成什么人。

南茜·斯佩罗(Nancy Spero)：

我的确厚着脸皮挪用一些既有的图像。我觉得我可以取用任何已经为大众共同拥有的东西，不论是文本还是图像。

辛蒂·雪曼(Cindy Sherman)：

我甚至连一点关于艺术史的概念也没有。我感兴趣的就是复制一张

图片。

我是那种会摹仿抄袭的艺术家。我把东西画得跟原来的一模一样。

我们距离纽约真正的艺术核心那么遥远，只能从杂志上读到那些人并视之为英雄。最后我终于搬来纽约，成天看到这些所谓英雄在苏荷的街道上逛来逛去，看起来和其他人没什么两样。我多少有种回到了现实的感觉

我一直对电视和杂志里的广告相当感兴趣：那种谎言和虚伪。

天哪！人们到底借艺术的名义做了些什么？

1999年3月摘录

■我现在不愿仅止谈论艺术，因这话题似乎愈形狭窄贫薄。而我又不敢仅止谈论艺术，因这话题如今恐怕已经贬值。

——《自序》

■我久已是纽约美术馆的资深免费导游，业务之一，是当朋友为内急所逼，我通晓馆内各个厕所的方位。

——《美术馆》

■每在一家接一家空荡荡亮堂堂的画廊里游走，我总会暗暗惊讶：艺术为什么会在这里？为什么要有这么多画廊？为什么要有这么多艺术、艺术家？

——《画廊》

■人家走了，门关上。安静，奥尔的脖子很久还是红的，但他一声不响，低头继续画。

——《艺术家肖像—奥尔》

■奥尔自尊，坦希尊敬奥尔的自尊。同行间不交一言倒也另有一番天趣，夹在当中，我却是多少有点尴尬，可两位白人艺术家瞧着都比我坦然。

——《艺术家肖像—坦希》

■真有所谓“美术史”么？假如没有这一个一个“人”，美术史是什么？那位罗马总督指点耶稣的话正可借来形容我在回顾展最真切的感觉：“瞧—这一个—人！”

——《回顾展的回顾》

■噫！我这才注意到在我凝望骏马的这一路，街头所有的车辆都没看见，都失色了。什么意思呢？我无端感到这景象似乎有什么意思在。

——《拙劣的比喻》

ISBN 7-5386-1015-4



ISBN7-5386-1015-4/J · 742
定价：36.00元/套（上·下册）